

# **HARMONIA E DESARMONIA: UM MODELO DE ANÁLISE RÍTMICA EDITORIAL.**

**ESTRUTURAÇÃO E APLICAÇÃO DO MARE:  
MODELO DE ANÁLISE RÍTMICA EDITORIAL**

**FELIPE GOES**

Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Belas Artes  
da Universidade do Porto em Design Gráfico e Projetos Editoriais

**UNIVERSIDADE DO PORTO  
FACULDADE DE BELAS ARTES**

# **HARMONIA E DESARMONIA: UM MODELO DE ANÁLISE RÍTMICA EDITORIAL.**

**ESTRUTURAÇÃO E APLICAÇÃO DO MARE:  
MODELO DE ANÁLISE RÍTMICA EDITORIAL**

**FELIPE GOES**

Dissertação para obtenção do grau de Mestre  
em Design Gráfico e Projetos Editoriais

Orientador: Prof. Doutor Miguel Carvalhais

PORTO, 2018



## FICHA CATALOGRÁFICA PELO AUTOR

Goes, Felipe.

Harmonia e Desarmonia: um modelo de análise rítmica editorial.

Estruturação e aplicação do MARE: modelo de análise rítmica editorial /

Felipe Goes, 2018.

180 f. : il.

Orientador: Miguel Carvalhais

Dissertação (Mestrado) — Universidade do Porto.

Faculdade de Belas Artes, Porto, 2018

1. Design Editorial. 2. Ritmo no Design Editorial. 3. Modelo de Análise.

I. Título.

*A todos que estiveram presentes nesta etapa e colaboraram com este projeto.  
Aos amigos sempre em mente que foram pontes construídas e mantidas neste  
além-mar: Lucas de Menezes, Santiago Mourão, Lorena Moraes, Stephania  
Luiza, Luciana Bastos, Patrícia Meireles, Najla Leroy, Evandro Renan, Pedro  
Ricardo, Marildo Montenegro, Claw Cordeiro e Eduardo Vasconcelos.*

*À Renata, por seu humor e partilha de conhecimentos dentro da psicologia.*

*Ao meu orientador Miguel Carvalhais pelo suporte e partilha de conhecimentos.*

*Aos meus pais e irmãos.*

## **RESUMO**

O presente trabalho propõe uma metodologia para análise do ritmo em publicações impressas. Tal análise se baseia na observação das estratégias de comunicação de Donis A. Dondis (1973) como coeficientes de harmonia e desarmonia utilizados então sobre os elementos compositivos encontrados na paginação. A apresentação deste estudo para a construção de um Modelo de Análise Rítmica Editorial — MARE, tem como finalidade fornecer um instrumento de percepção visual gráfica. Ao identificar as estratégias que atuam como harmonia e desarmonia, o MARE pretende avaliar o ritmo dentro de cada par de páginas para uma construção visual e didática, fornecendo assim, uma percepção das relações tensivas presentes em uma publicação.

**PALAVRAS-CHAVE:** Design Editorial, Ritmo, Modelo de Análise

## **ABSTRACT**

The present work proposes a methodology for the analysis of rhythm in printed publications. This analysis is based on the observation of communication strategies by Donis A. Dondis (1973) as coefficients of harmony and disharmony used on the compositional elements found in pagination. The presentation of this study for the construction of a Model of Editorial Rhythmic Analysis - (Modelo de Análise Rítmica Editorial - MARE), aims to provide a visual perception instrument. By identifying the strategies that act as harmony and disharmony, the model intends to evaluate the rhythm within each spread for a visual and didactic construction, providing a perception of tensional relations present in a publication.

**KEY WORDS:** Editorial Design, Rhythm, Analysis Model

NOTA AO LEITOR

*Esta dissertação está grafada em Português do Brasil.*

## SUMÁRIO

4	Dedicatória
5	Resumo
6	Abstract
7	Nota ao Leitor
10	Lista de Figuras, Tabelas e Quadros
13	Lista de Apêndices
15	<b>1. Introdução</b>
18	<b>2. Ritmo: Definições e Percepções no Design Editorial</b>
20	2.1. Concepções Existentes
27	2.2. Percepções Filosóficas, Semióticas e Psicológicas
28	2.2.1. Percepções Filosóficas Sobre o Ritmo
33	2.2.2. Percepções Psicológicas Sobre o Ritmo
37	2.2.3. Percepções Semióticas Sobre o Ritmo
43	<b>3. Estruturação do Modelo de Análise</b>
46	3.1. Observações Sobre o Questionário
47	3.2. Critérios Elencados Para a Análise Rítmica
55	3.2.1. Unidades Básicas da Comunicação Visual
55	3.2.1.1. Ponto, Linha, Forma e Direção
57	3.2.1.2. Tom, Cor e Textura
60	3.2.1.3. Escala, Dimensão e Movimento
62	3.2.2. Preceitos de Composição Visual Editorial
62	3.2.2.1. A Página
66	3.2.2.2. O Grid
72	3.2.2.3. A Tipografia
76	3.2.2.4. A Imagem
79	3.2.2.5. Os Grafismos e Brancos
82	<b>4. O Modelo de Análise Rítmica Editorial – MARE</b>
83	4.1.1. Equilíbrio e Instabilidade
84	4.1.2. Simetria e Assimetria
87	4.1.3. Regularidade e Irregularidade
88	4.1.4. Simplicidade e Complexidade
89	4.1.5. Unidade e Fragmentação

91	4.1.6. Economia e Profusão
92	4.1.7. Minimização e Exagero
93	4.1.8. Previsibilidade e Espontaneidade
94	4.1.9. Atividade e Estase
96	4.1.10. Sutileza e Ousadia
97	4.1.11. Neutralidade e Ênfase
98	4.1.12. Transparência e Opacidade
99	4.1.13. Estabilidade e Variação
100	4.1.14. Exatidão e Distorção
102	4.1.15. Planura e Profundidade
103	4.1.16. Singularidade e Justaposição
104	4.1.17. Sequencialidade e Acaso
105	4.1.18. Agudeza e Difusão
106	4.1.19. Repetição e Episodicidade
107	4.2. As Delimitações do Modelo de Análise Rítmica
108	4.3. Redução dos Pares
111	4.3.1. Valores e Vetores
116	4.3.2. Intensividade e Extensividade
117	4.3.3. Linha de Tendência
119	4.3.4. Expectativa e Semelhança
121	4.3.5. Capas, Guardas e Publicidade
123	4.4. Considerações Sobre o MARE
124	<b>5. Estudos de Caso e Análises</b>
124	5.1. Análise 1 - Revista da Fiec / Vibri Design & Branding
128	5.2. Análise 2 - Inquisição, Cristãos-Novos, Seus Descendentes e a Inquisição no Ceará / Nilton Almeida Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto
132	5.3. Análise 3 - Jornal Folha de S.Paulo
137	5.4. Análise 4 - Newspaper for Maat – Museum Of Art, Architecture And Techonology / Non-Verbal Club

142	<b>6. Conclusão</b>
143	Referências Bibliográficas
150	Apêndices

## LISTA DE FIGURAS

20	FIGURA 1	Espelho
22	FIGURA 2	Miniaturas
28	FIGURA 3	Pensamento Linha e em Superfície
55	FIGURA 4	Formas e Direções
56	FIGURA 5	Direção e Orientação
64	FIGURA 6	Caminhos de Leitura
64	FIGURA 7	Áreas Fortes e Fracas
69	FIGURA 8	Grids de Construção
71	FIGURA 9	Grids de Desconstrução
78	FIGURA 10	Diversinoni Visive
83	FIGURA 11	Equilíbrio
83	FIGURA 12	Instabilidade
84	FIGURA 13	Simetria
84	FIGURA 14	Assimetria
86	FIGURA 15	Peso e Assimetria
87	FIGURA 16	Regularidade
87	FIGURA 17	Irregularidade
88	FIGURA 18	Simplicidade
88	FIGURA 19	Complexidade
89	FIGURA 20	Unidade
90	FIGURA 21	Fragmentação
91	FIGURA 22	Economia
91	FIGURA 23	Profusão
92	FIGURA 24	Minimização
92	FIGURA 25	Exagero
93	FIGURA 26	Previsibilidade
94	FIGURA 27	Espontaneidade



94	FIGURA 28	Atividade
95	FIGURA 29	Estase
96	FIGURA 30	Sutileza
96	FIGURA 31	Ousadia
97	FIGURA 32	Neutralidade
97	FIGURA 33	Ênfase
98	FIGURA 34	Transparência
98	FIGURA 35	Opacidade
99	FIGURA 36	Estabilidade
99	FIGURA 37	Variação
100	FIGURA 38	Exatidão
101	FIGURA 39	Distorção
102	FIGURA 40	Planura
102	FIGURA 41	Profundidade
103	FIGURA 42	Singularidade
103	FIGURA 43	Justaposição
104	FIGURA 44	Sequencialidade
104	FIGURA 45	Acaso
105	FIGURA 46	Agudeza
105	FIGURA 47	Difusão
106	FIGURA 48	Repetição
106	FIGURA 49	Episodicidade
110	FIGURA 50	Nível Estrutural
113	FIGURA 51	Unidade Tensiva
118	FIGURA 52	Mare
118	FIGURA 53	Linha de Tendência
120	FIGURA 54	Continuidade
120	FIGURA 55	Expectativa
120	FIGURA 56	Publicidade
122	FIGURA 57	Engenharia de Papel
125	FIGURA 58	Revista da Fiec Nº 89 / Janeiro de 2015
126	FIGURA 59	Tensividade Rítmica da
		Revista Fiec Nº89 - 56 Páginas

129	FIGURA 60	Tensividade Rítmica do Livro Inquisição, Cristãos-Novos, seus Descendentes e a Inquisição no Ceará. 330 Páginas
134	FIGURA 61	Mudanças no Projeto da Folha de S.Paulo
134	FIGURA 62	Tipografia
136	FIGURA 63	Tensividade Rítmica do Primeiro Caderno do Jornal Folha de São Paulo Edição de 9 de Julho de 2018 - 12 Páginas
139	FIGURA 64	Tensividade Rítmica do Newspaper for MAAT – Museum of Art, Architecture and Techonology / Non-Verbal Club. 16 Páginas

## LISTA DE TABELAS

109	TABELA 1	Pares não Utilizados
111	TABELA 2	Pares Utilizados
113	TABELA 3	Desarmonia
114	TABELA 4	Equilíbrio
115	TABELA 5	Dinâmica
116	TABELA 6	Ênfase
127	TABELA 7	Amostra de Spread 1 - Fiec
127	TABELA 8	Amostra de Spread 2 - Fiec
127	TABELA 9	Amostra de Spread 3 - Fiec
127	TABELA 10	Amostra de Spread 4 - Fiec
130	TABELA 11	Amostra de Spread 1 - Inquisição
130	TABELA 12	Amostra de Spread 2 - Inquisição
130	TABELA 13	Amostra de Spread 3 - Inquisição
130	TABELA 14	Amostra de Spread 4 - Inquisição
135	TABELA 15	Amostra de Spread 1 - Folha de S.Paulo
135	TABELA 16	Amostra de Spread 2 - Folha de S.Paulo
135	TABELA 17	Amostra de Spread 3 - Folha de S.Paulo
135	TABELA 18	Amostra de Spread 4 - Folha de S.Paulo

138	TABELA 19	Amostra de Spread 1 - Newspaper for MAAT
138	TABELA 20	Amostra de Spread 2 - Newspaper for MAAT
138	TABELA 21	Amostra de Spread 3 - Newspaper for MAAT
138	TABELA 22	Amostra de Spread 4 - Newspaper for MAAT

## LISTA DE APÊNDICES

153	APÊNDICE 1	Questionário aplicado à pesquisa ritmo no design editorial
155	APÊNDICE 2	Respostas obtidas com a pesquisa ritmo no design editorial
164	APÊNDICE 3	Planilhas de análise do MARE Revista da FIEC Vibri Design & Branding
168	APÊNDICE 4	Planilhas de análise do MARE Inquisição, Cristãos-Novos, seus Descendentes e a Inquisição no Ceará / Nilton Almeida Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto - Fbaup
177	APÊNDICE 5	Planilhas de análise do MARE Jornal Folha de S.Paulo



## 1. INTRODUÇÃO

Nos últimos anos, a disciplina do design editorial tem recebido diversas atenções sobre a sua prática teórica e projetual, algo promovido por releituras e um profuso debate sobre a questão do digital. Todavia, alguns objetos que tangem este campo ainda precisam de uma melhor observação e reflexão. Dentre estes muitos aspectos, voltamos a nossa atenção para uma questão que contempla as relações existentes entre suas unidades compositivas e a experiência dada pelo seu conjunto: o ritmo.

Embora este seja um aspecto relevante para o design editorial, abordagens e estudos mais contemplativos sobre o tema ainda são pouco referenciados.<sup>1</sup> A questão do ritmo dentro de publicações ou discursos visuais, ainda precisa ser melhor entendida e observada. Dentro deste estudo, buscamos dar atenção às diversas possibilidades para contemplar e definir o ritmo, aporte para a estruturação de um modelo capaz de aferir suas variantes, resultando na possibilidade de visualizar o seu comportamento ao longo de uma publicação. Esta é a pergunta-chave deste estudo: será possível desenvolver um modelo de análise capaz de apresentar a visualização do comportamento rítmico de uma publicação impressa? A resposta para esta questão nos leva a percorrer aspectos que constituem o próprio design de suas páginas, afim de identificar o que pode ocasionar maior ou menor tensão visual em um leiaute paginado. Dessa forma, este trabalho encontra o seu corpo teórico em autores que contribuíram com as artes visuais e com a formação da disciplina ao tratar de seus alicerces teóricos em níveis ferramentais, algo que, por vezes, tange questões referentes à composição visual. Entre estes,

---

1 Além da dissertação da aluna Thaís Trizoli (*Ritmo no Design Editorial: Método de Análise da Tensividade na Paginação Sequencial* - 2015), encontrada no repositório da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, não identificamos outros estudos, projetos ou publicações acadêmicas direcionados inteiramente ao tema. É importante ressaltar que esta pesquisa encontra barreiras linguísticas e culturais, a qual pode estar alheia à existência de pesquisas originárias de locais que não tenham sua produção científica divulgada em nossa região ou nos canais que utilizamos para realizar a nossa revisão de literatura.

destacamos os estudos de percepção de Rudolf Arnheim (1954), a estruturação de conceitos, práticas e abordagens no campo gráfico editorial realizados por Yolanda Zappaterra (2009), Timothy Samara (2007), Francesco Franchi (2013), Gavin Ambrose e Paul Harris (2005); os fundamentos tipográficos de Robert Bringhurst (2015) e Ellen Lupton (2008) e a alfabetização visual de Donis A. Dondis (1973). Sobre esta última, encontramos uma resposta mais adequada para elaboração dos parâmetros de análise, uma vez que a autora apresenta um trabalho que contempla questões mais elementares e taxonômicas da comunicação visual, corroborando com as escolhas realizadas.

É importante perceber que, as diversas abordagens aqui apresentadas, buscam correlacionar diferentes campos e definições que amparam uma percepção mais abrangente sobre o ritmo, as quais estruturam o modelo de análise elaborado. Grande parte deste estudo encontra na semiótica tensiva (GREIMAS; FONTANILLE, 1993), por exemplo, a possibilidade de entender as questões existentes dentro de uma sequência, relacionando cada parte ou tensão ao longo de sua extensão, permitindo uma correlação dos eventos que constroem o seu corpo de eventos. Esta abordagem revela-se fundamental para a elaboração de um gráfico sobre o ritmo, o qual esperamos apresentar a síntese das tensões verificadas dentro de um artefato impresso.

Para apresentação deste estudo, dividimos o seu conteúdo em seis capítulos; neste primeiro, apresentamos as questões e autores sobre os quais nos debruçaremos, constituindo o corpo desta pesquisa.

O segundo capítulo (*Ritmo: definições e percepções no design editorial*) apresenta uma revisão de literatura que abrange as diversas definições e aplicações do tema, as quais são um primeiro norte para este estudo, amparando escolhas e conceitos utilizados posteriormente.

O terceiro capítulo (*Estruturação do modelo de análise*) apresenta as unidades básicas da comunicação visual e os preceitos de composição visual do campo editorial, os quais articulam a gramática visual dentro

de um nível estrutural da composição. Posteriormente, observados para a construção de um entendimento sobre a tensividade de um leiaute.

O quarto capítulo (*O modelo de análise rítmica editorial - MARE*), apresenta os fundamentos do modelo de análise, correlacionando os pares opostos de harmonia e desarmonia apresentados por Dondis para identificação e anotação dos valores de tensão visual. O capítulo apresenta e detalha a funcionalidade do modelo por meio de aplicações práticas.

O quinto capítulo (*Estudos de caso e análises*), aplica o modelo de análise em quatro publicações, observando os valores apontados e os resultados obtidos por meio dos gráficos conseguidos.

O sexto e último capítulo apresenta as conclusões sobre este estudo e modelo proposto, suas lacunas e possibilidades de melhorias e demais investigações, as quais podem encontrar nesta pesquisa, uma amostra das possibilidades e restrições apontadas.

É importante dizer que, este estudo não prevê uma resposta absoluta sobre a questão rítmica no design editorial, o qual entende a problemática que cerca suas questões, principalmente dentro de uma proposta abrangente que prevê o mapeamento e a geração de dados para dar visibilidade ao seu comportamento.

Acreditamos que este estudo colabora com as discussões do campo, dado o levantamento de diversas questões e possibilidades ao se perceber e verificar o ritmo dentro do campo editorial. Esperamos que este trabalho contribua para o enriquecimento do campo prático-teórico desta disciplina, auxiliando designers e estudiosos para o entendimento da experiência dada pelas páginas de uma publicação.

## 2. RITMO: DEFINIÇÕES E PERCEPÇÕES NO DESIGN EDITORIAL

“O mais justo é o mais belo”, responde o oráculo de Delfos sobre o critério de avaliação da beleza no apogeu da arte grega (século V-IV a.C). Essa afirmação apresenta uma percepção quanto aos parâmetros estruturalistas do que se entendia por algo bem arranjado em seu período. Permeia o senso comum de que tal coisa é considerada bela quando investida de um senso moral que observa os limites, que se coloca averso aos excessos e a *hybris* (desmedida ou arrogância). É então aquilo que está bem proporcionado sobre suas ações em relação ao seu contexto. “É, portanto, explicável que desde a antiguidade se tenha identificado a beleza com proporção” (ECO, 2010, p. 61). Para Pitágoras<sup>2</sup> “todas as coisas se formam sob a égide da harmonia” (ECO, 2010, p. 62). A ideia que cerca este sentimento na música é apresentado por Boécio<sup>3</sup> ao definir que “nada é mais próprio à natureza humana do que abandonar-se aos modos suaves e mostrar-se irritada por modos contrários” (ECO, 2010, p. 62). Bonaventura (séc. XIII), citado ainda por Eco (2010, p. 62) define que “todas as coisas são, portanto, belas e de certo modo deleitáveis; e não há beleza e deleite sem proporção”. Ou ainda, podemos observar que “se o todo é belo as partes também o serão, porque a beleza não é algo que resulta da agregação de elementos feitos, senão que compenetra todas as partes”<sup>4</sup> (PLOTINO, 1981 apud DUARTE, 2015, p. 47). São então as flutuações sobre o que percebemos entre harmonia e desarmonia que delimitam nossa apreciação sobre aquilo que possui equilíbrio e que, por ventura, é belo ou agradável aos olhos ou aos ouvidos.

Dentro de uma cadeia de eventos, as modificações geradas por esses polos antagônicos são capazes de proporcionar uma nova percepção: o ritmo. Um conceito fundamental que está presente também

---

2 Século VI-V a.C

3 Filósofo, poeta, estadista e teólogo romano. 480-526 d.C

4 Sobre o belo, Enéada I,6. In: *A alma, a beleza e a contemplação*. São Paulo: Associação Palas Athena, 1981.



na música, que norteia o espaço que se abre entre notas, bem como os intervalos que marcam a presença e a ausência, o silêncio e o som. Platão, entre os diversos diálogos da obra *República*<sup>5</sup>, faz referência a questão rítmica ao traçar um paralelo sobre algo bem estruturado. Diz em certo momento que “saberás distinguir: que a aparência graciosa ou desgraciosa é sempre decorrência do ritmo ou de sua falta” (PLATÃO, 1994 apud DUARTE, 2015, p.25). Em outra situação

a definição mais geral de ritmo apresenta-se como um retorno periódico de um conjunto de tempos fortes e fracos. É considerado rítmico um fluxo cujo escoamento não é completamente liso ou completamente caótico. É rítmico um fluxo em que se percebe uma organização graças à uma sucessão de pontos de referência que retornam regularmente.<sup>6</sup> (MICHON, 2012a)

Segundo o dicionário brasileiro Aurélio (2010, p.670-671), a palavra ritmo (do latim, *rhythmu*) significa entre outras coisas “movimento ou ruído que se repete, no tempo, a intervalos regulares, alternados. Sucessão periódica e regular de fases ou variações, no curso de algum processo. Algo semelhante é encontrado no campo cinematográfico, onde a própria produção é pautada por percepções que:

por sua vez parecem ter precisamente dois polos, que se podem distinguir segundo a sua produção técnica. Um procede por meios opulentos e sobrecarregados, fundidos, sobreimpresões, décadragés, movimentos complexos de aparelho, efeitos especiais, manipulações de laboratório, indo até ao abstrato, tendendo para a abstração. O outro, pelo contrário, é muito sóbrio, operando por francos cortes ou montagem-cut, procedendo apenas a uma perpétua desligação que “faz” sonho, mas entre objetos que se mantêm concretos. (DELEUZE, 2006, p. 81-82)

No campo do design editorial, apesar do ritmo se apresentar

---

5 Por volta de 380 a.C

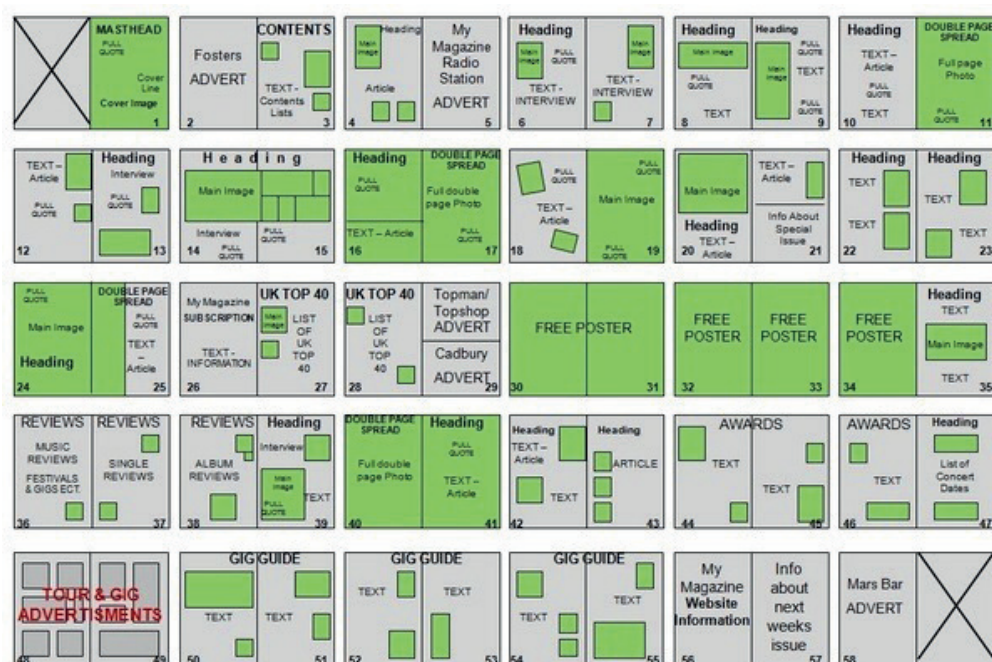
6 Do original em francês: “La définition la plus générale du rythme présente celui-ci comme un retour périodique d’un ensemble de temps forts et de temps faibles. Est considéré comme rythmé, un flux dont l’écoulement n’est pas complètement lisse ou à l’inverse complètement chaotique. Est rythmé un flux dans lequel on perçoit une organisation grâce à une succession de points de repère qui reviennent régulièrement.” Tradução nossa.

como tema relevante para a construção e percepção estrutural de uma publicação, é pouco referenciado e contemplado em estudos capazes de aferir suas variantes e resultados, os quais apresentamos a seguir. Essa percepção repousa dentro de um sentimento e sobre algumas práticas mais amplas acerca da paginação, as quais serão tomadas como parâmetros iniciais para este estudo.

## 2.1. CONCEPÇÕES EXISTENTES

Em seu livro, *Novos Fundamentos do Design* (2008), Ellen Lupton e Jennifer Cole Phillips apontam de forma clara para a questão do ritmo como elemento participante da (nova) gramática visual dos designers. Para os autores, o ritmo é um padrão forte, constante e repetido e “o designer de livros, por exemplo, busca uma variedade de escalas e valores tonais ao longo das páginas, mas ao mesmo tempo preserva uma unidade estrutural fundamental” (LUPTON; PHILLIPS, 2008, p. 29):

Designers comumente trabalham com o conteúdo distribuído ao longo de várias páginas. Como numa composição de página única, um design sequencial deve ter uma coerência



**FIGURA 1 - ESPELHO**

Este modelo de planejamento é comumente utilizado por designers e editores para organizar e criar certa ordem para a apresentação dos conteúdos.

Fonte: [bradmedia.weebly.com/my-magazine-flat-plan.html](http://bradmedia.weebly.com/my-magazine-flat-plan.html). Acesso em 10 de janeiro de 2018.

de conjunto. Imagens, tipos, barras, campos de cor, etc. são colocados cuidadosamente, com a intenção de criar pontos focais e conduzir o olhar do observador através da obra. Um grid ajuda a ordenar uma sucessão de páginas. Manter um elemento de variação e surpresa é essencial para sustentar o interesse. (idem, 2008, p.36)

Para Ambrose e Harris (2012), o ritmo pode ser traduzido para o conteúdo visual. À medida que folheamos as páginas de uma publicação, tanto diminuimos a velocidade para ler e analisar o que estamos vendo, quanto aumentamos a velocidade e logo viramos a página. Para eles “ao projetarmos uma série de páginas para a impressão ou para a disponibilização online, devemos considerar como elas funcionam em conjunto, e não isoladamente” (AMBROSE; HARRIS, 2012, p. 98). Alguns teóricos e profissionais do campo editorial realmente formularam métodos e práticas para averiguar em seus trabalhos, ainda que minimamente, a presença ou variação rítmica dentro de uma publicação. Localizamos a existência dos seguintes modelos:

**a. Repetição, fluxo e espelho:** Cath Cadwell e Yolanda Zappaterra apontam para os “fatores determinantes na construção do layout” (CADWELL; ZAPPATERRA, 2012, p.127) em seu livro *Design Editorial*. Entre os fatores do design, os autores contemplam questões referentes à repetição e fluxo, onde:

a continuidade visual ou repetição constitui a essência ou a identidade da publicação. No caso de tons ou formas repetidas, isso é geralmente construídos sobre uma estrutura de grade ou um alinhamento para manter a harmonia em todas a publicação. (CADWELL; ZAPPATERRA, 2012, p.135)

Cadwell e Zappaterra chamam atenção ainda para a utilização de ferramentas como a construção do espelho para controle e averiguação do ritmo em uma publicação, uma vez que este é:

a ferramenta individual mais importante na produção de qualquer publicação (...). Esse engenhoso diagrama explodido de



**FIGURA 2 - MINIATURAS**

A impressão das páginas em miniaturas (ou mesmo em tamanho real) costuma ser uma forma comum e eficaz para averiguar como a paginação realmente se comporta, auxiliando a construção de uma percepção rítmica. Fonte: [photographybyphil.tumblr.com](http://photographybyphil.tumblr.com). Acesso em 10 de janeiro de 2018.

uma publicação, parecido com um storyboard, permite que todos os envolvidos em sua produção vejam as páginas, sua ordem, conteúdo, cadernos, proporção editorial/publicidade e paginação de uma só vez. Normalmente uma responsabilidade do editor de produção ou do gerente de estúdio, os espelhos são atualizados constantemente para refletir as mudanças inevitáveis que ocorrerão, desde uma reportagem que precisa ser ampliada, reduzida ou descartada, até um anúncio específico que precisa ficar em frente a uma página editorial específica. Tais mudanças exigem a reorganização de uma seção para que o equilíbrio e o ritmo ainda sejam mantidos por toda parte. (CADWELL; ZAPPATERRA, 2012, p. 168)

Outros autores, como Ambrose e Harris (2012), apontam para a necessidade de um espelho como diagrama necessário também ao controle de impressão. Segundo eles, a imposição é o arranjo das páginas na sequência e na posição em que elas aparecerão quando impressas, sendo importante saber como a publicação é antes de começar o leiaute.

Essencialmente, um plano de imposição é uma série de miniaturas de todas as páginas de uma publicação. Ela mostra como o livro é organizado e permite ao designer tomar decisões sobre reserva de cor especial, suporte e outros detalhes. É geralmente referido como a paginação de um livro (AMBROSE, HARRIS, 2012, p.13)

**b. *Thumbnails e dummies*:** em sua obra, *Grid, Construção e Desconstrução* (2007), Timothy Samara aponta para a sequência nos leiautes com o sistema de grids, onde sua variação e violação permitem que uma melhor paginação aconteça. Para ele:

Um esboço sequencial de miniaturas de páginas duplas (thumbnails) — ou de cada fotograma de uma animação ou de cada página de Internet — pode ajudar a ver onde está cada conteúdo, e qual conteúdo ou imagem ainda precisa ser trabalhado, e como cada página se comporta ao lado de outras. Aqui o designer pode testar variações de leiaute no grid e ver o resultado em termos de cadência — o ritmo do projeto. (SAMARA, TIMOTHY, 2007, p.30)

Este modelo de visualização em miniaturas como estratégia ferramental para controle da paginação se assemelha a produção de *dummies* (manequins ou monos, em tradução livre) pela designer Irma Boom (2015), algo muito semelhante ao espelho de uma publicação.

**c. *Roteiros visuais*:** Amy Graver e Ben Jura avaliam a questão rítmica em seu livro *Best Practices for Graphic Designers, Grids and Page Layouts* (2012), onde os autores utilizam rascunhos e *templates* semelhantes a *storyboards*:

ao invés de determinar isso organicamente durante o processo, eles constroem esboços precisos de cada dupla de páginas em um storyboard de modo que possam as ver facilmente juntas e individualmente, bem como modificá-las até que o andamento e fluxo pareçam corretos. Isso se torna o mapa que guia e informa o resto do processo.<sup>7</sup> (GRAVER; JURA, 2012, p.19)

---

<sup>7</sup> Do original em inglês: “Rather than determining this organically as they go, they build tight sketches of each spread into a storyboard so that they can easily view them together and individually as well as change them until the pacing and flow feel correct. This then becomes the map that guides and informs the rest of the process.” Tradução nossa.



É possível dizer que essa construção visual possibilita prever por meio de seu planejamento as diversas relações entre as páginas e sua sequência. No fim, podemos concluir que reside nesta intenção um controle sobre o ritmo da publicação por parte dos designers.

**d. Sequencialidade e expectativa:** para o designer e estudioso do campo, Jan White, a construção rítmica perpassa também pela criação de uma expectativa sobre o que acontece não apenas na paginação, mas na articulação experimentada pelo antes e depois, algo que se torna possível graças a percepção dos elementos compositivos criados em cada par de páginas (*spread*<sup>8</sup>) e posteriormente na relação estabelecida com as demais, uma vez que:

o modo pelo qual os observadores reagem a uma página é afetado pela memória daquilo que acabaram de ver, assim como pela curiosidade sobre o que vem em seguida. Hábeis comunicadores exploram essa quarta dimensão – o tempo – para “dar ritmo” ao produto e incluir surpresas, altos e baixos emocionais. (WHITE, 2006, p. 29)

Dessa forma, as pistas visuais encontradas são amparadas por questões que perpassam pelo projeto gráfico da publicação, orientações visuais que organizam e possibilitam, de certa forma, a hierarquia e a ordem de leitura de uma página ou publicação, como explica Mario Garcia:

Pensar graficamente significa convidar o leitor para adentrar nas páginas com um atrativo, provocativo e ordenado uso de fotos, tipografia e infográficos. O mais importante significa criar o senso de identidade e consistência gráfica que permeie cada página.<sup>9</sup> (GARCIA, 1987, p. 21)

---

8 Utilizaremos este termo para referenciar constantemente a dupla página. Neste estudo, dado a natureza comum no campo do design, não utilizaremos o itálico para referenciar este estrangeirismo em outras ocasiões.

9 Do original em inglês: “*Thinking graphically means inviting the reader to enter the pages with an attractive, provocative and orderly use of photos, typography and infographics. Most importantly, it means creating the sense of identity and graphic consistency that pervades each page.*” Tradução nossa.

Mas estas pistas, como parâmetros de uma sequencialidade, não se resumem na manutenção de uma constante visual, uma vez que “se um livro se parecer apenas com uma máquina de papel produzida conforme a conveniência de outras máquinas, só máquinas vão querer lê-lo” (BRINGHURST, 2015, p.159). A expectativa se dá portanto na possibilidade de dialogar com a constância e inconstância, com o regular e o irregular, fornecendo pontos de surpresa, criando assim a possibilidade para estabelecer um sentimento sobre as variações que permitem a construção de uma dinâmica rítmica. De certa forma, este é um paradigma constante para os designers, uma vez que lidar com a possibilidade de melhorar a composição final é articular elementos que possibilitam algo novo. “Os melhores designers são os que sabem incutir aos seus projetos um nível de erudição maior do que seria exigido apenas para cumprir o briefing” (CARDOSO, 2011, p. 251).

**e. Páginas rápidas e páginas lentas:** outra maneira comum estabelecida entre os designers acerca do ritmo, reduz a construção visual em páginas rápidas (leiaute imagético, fotográfico e ilustrativo) e páginas lentas (leiaute textual). Essa abordagem é encontrada no livro *Design for Media: A Handbook for Students and Professionals in Journalism, PR, and Advertising*, de 2013, de Steve Middleditch e Di Hand. Segundo seus autores:

o ritmo de uma publicação impressa surge da interseção de seções de leitura mais rápida e páginas com matérias mais lentas e do contraste entre leiautes confusos e coloridos com outros mais simples e calmos. (HAND; MIDDLEDITCH, 2013, p. 87).

Este é um critério importante e inevitável para aferir a percepção em qualquer modelo de análise rítmica, uma vez que toma como elemento a premissa básica sobre o consumo da própria informação, a necessidade da leitura textual ou da percepção visual ilustrativa e pictográfica da mensagem apresentada.

**f. Miolo nobre, sobe e desce e zigue-zague:** a proposta apresentada por Fátima Ali (2009) repousa diretamente sobre a construção de uma paginação pautada pelo ritmo. Nesta abordagem, pensada principalmente para revistas, caracteriza-se como “miolo nobre” uma publicação que preza por concentrar os seus conteúdos mais relevantes junto ao centro de sua paginação final. Neste caso, matérias de capa, entrevistas, editoriais ou grandes reportagens são apresentadas próximas das páginas centrais, indicando maior valor para o miolo físico da publicação. Isso indica muitas vezes que o centro da publicação possui um ritmo mais lento, enquanto as demais páginas são marcadas por seções e matérias rápidas.

O “sobe e desce” funciona com a distribuição de conteúdos com maior ênfase editorial ao longo de toda publicação. Neste modelo, cada editoria apresenta sua matéria de capa, aquela com maior relevância e, muito provavelmente, maior número de páginas. Isso promove um “sobe e desce” na percepção ou na leitura geral de uma revista, ou mesmo livro ou jornal.

O “zigue-zague” funciona como estratégia comercial, uma vez que os conteúdos são interrompidos a cada “x” número de páginas por um anúncio. Este modelo não prevê mudanças apenas pelo fluxo editorial, mas pela localização publicitária e, muitas vezes, igual distribuição de páginas para os conteúdos ao longo de quase toda edição.

**g. Metrologia:** talvez o único estudo mais sistemático para análise rítmica editorial foi formulado e proposto por Nata Rampazzo e Luc Legay, no artigo *Domine o ritmo na revista e imprensa diária*<sup>10</sup>, de 2004. Essa metodologia prevê a identificação de células visuais e a quantificação do espaço ocupado por essas, frente o espaço total do *spread*. Essa notação é transformada em barras verticais que indiquem a presença e a repetição de uma célula por meio de um valor numérico, gerando assim gráficos que permitem a visualização do



ritmo o longo de uma publicação.

As maiores deficiências organizacionais dos periódicos que temos que reorganizar são visíveis, na maioria das vezes, através de seu resumo. Além do trabalho do ritmo na página, então na página dupla, é necessário que este ritmo de página, ou página dupla, seja inserido em um ritmo global onde o interesse do leitor deve ser reiniciado em intervalos regular. (...) O gráfico editorial nos permite abordar, com editores e editores, noções fundamentais relacionadas ao ritmo e muitas vezes esquecidas. Porque conceber o seu diário integrando o ritmo é abordar a percepção temporal do jornal.<sup>11</sup> (RAMPAZZO; LEGGAY, 2004)

É interessante perceber aqui que, mais uma vez, os modelos ou abordagens identificadas contemplam as páginas duplas (spreads) para perceber as relações estabelecidas entre as partes de uma publicação.

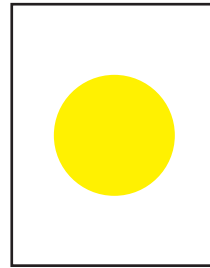
## **2.2. PERCEPÇÕES FILOSÓFICAS, SEMIÓTICAS E PSICOLÓGICAS**

Nesta contextualização e nos modelos aqui apresentados para averiguar como uma publicação ou construção narrativa se comporta ao longo de sua paginação, notamos a carência de construções e análises com capacidades mais exatas para aferir as variações rítmicas, uma lacuna aparentemente preenchida apenas pela metodologia proposta por Rampazzo e Legay (2004) no estudo da paginação de jornais. Na verdade, a estruturação de um modelo capaz de qualificar ou quantificar a questão do ritmo, não foi a exata preocupação da maioria dos designers e estudiosos do campo. Talvez por esta ser uma tarefa um tanto quanto subjetiva e por envolver muitos coeficientes visuais e informativos do campo editorial e mais detalhadamente da percepção da imagem. Todavia, encontramos nestas definições, ensaios e categorias, uma oportunidade para examinar minimamente como

---

11 Do original em francês: “*Les plus gros défauts d’organisation des journaux que nous sommes amenés à réorganiser sont visibles, la plupart du temps, à travers leur sommaire. Au-delà du travail du rythme dans la page, puis dans la double page, il faut que ce rythme de page, ou de double-page, s’insère dans un rythme global où l’intérêt du lecteur doit-être relancé à intervalles réguliers. (...) Le graphe éditorial nous permet d’aborder, avec les éditeurs et les rédactions, des notions fondamentales rattachées au rythme et souvent oubliées. Car concevoir son journal en intégrant le rythme c’est aborder la perception temporelle du journal.*” Tradução nossa.

Retângulo com  
bordas escuras com  
1pt de espessura.  
Círculo amarelo  
posicionado  
ao centro do  
retângulo.



### **FIGURA 3 - PENSAMENTO LINHA E EM SUPERFÍCIE**

O pensamento-em-linha consegue responder com muito mais detalhes e conceitos, mas exige tempo para ser decodificado. O pensamento-em-linha é dotados de mais especificidade frente o pensamento-em-superfície, o qual apresenta mais generalidade e velocidade em sua transmissão.

Fonte: Elaborado pelo autor

essas variantes para a percepção do conjunto paginado podem acontecer. É possível perceber que algumas das propostas são estratégias práticas que emergem do cotidiano dos designers e que por vezes são construídos sobre constantes que transcorrem a percepção visual humana, preceitos estes que são também pistas para a elaboração deste modelo enquanto sugestão.

Para essa proposta de análise rítmica levaremos em conta as percepções existentes sobre o tema, as estruturas compositivas do próprio design, estudos de percepção sobre a imagem e rápidas questões pertinentes a natureza psicológica e filosófica da imagem direcionadas à questão aqui estudada dentro do dispositivo impresso, uma vez que “o dispositivo é uma maneira de pensar a articulação entre vários elementos que formam um conjunto estruturado, pela solidariedade combinatória que os liga” (CHARAUDEAU, 2006, p.104). Este arcabouço teórico será melhor apresentado no segundo capítulo, onde pretendemos explicar e exemplificar os critérios utilizados para esta análise. Contudo, nos vemos na obrigação de apontar parâmetros que escapam à disciplina do design gráfico para justificar e guiar algumas das escolhas deste trabalho.

#### **2.2.1. PERCEPÇÕES FILOSÓFICAS SOBRE O RITMO**

Quando refletimos amplamente sobre o ritmo em publicações, nos

curvamos para a própria e inevitável percepção dada pela construção visual das páginas e, por sua vez, sobre a imagem construída dentro do dispositivo impresso (no caso deste modelo proposto). Para além das inúmeras questões referentes à filosofia da imagem, vamos nos apontar nas argumentações pertinentes a sua percepção mais estrutural e compositiva, uma vez que é no leiaute “que se concentra a sintaxe da página, um jogo de sedução, no qual o grafismo nela contido revela o grau de intenção, representado pela forma e pelo conteúdo” (SILVA, 2007, p.13). O que pretendemos com isso é fomentar parâmetros para este modelo de análise.

Como citado no início deste capítulo, as muitas definições e percepções traçadas acerca de algo belo perpassam também pela definição do que pensadores e artistas julgaram como harmonioso ou equilibrado. Mas esta percepção não indica que ritmo pode ser mais ou menos adequado, ou que apenas a sua constância e o equilíbrio criado na relação entre as partes (as páginas) e o todo (a publicação) seja o desejado ou o mais adequado do ponto de vista do design. Uma vez que, se encontra na possibilidade de sua variação uma janela para diversas expressões, onde aquilo que se pretende visualmente pode flutuar para um lado ou para o outro, encontrando no limite ou mesmo na própria ruptura do que se deseja transmitir.

Depois das harmonias, segue-se naturalmente o que diz respeito aos ritmos; não devemos procurar ritmos variados nem metros de toda a espécie, mas apenas determinar quais são os ritmos próprios para exprimir a vida bem regulada e corajosa e, uma vez descobertos, adaptar o metro e a dia às palavras, não o contrário, o texto ao metro e à melodia. Como fizeste com as harmonias, a ti é que compete dizer quais são esses ritmos. (PLATÃO, 1997, p.110)

Durante o documentário *Helvetica* (2007), o designer Massimo Vignelli alerta para o fato de que “a vida de um designer é uma luta: uma luta contra o feio. Assim como um médico luta contra uma

doença”.<sup>12</sup> Essa é uma luta constante ao longo da paginação de uma publicação. Mas isso não é necessariamente a busca por algo bom ou bonito, ou a recusa do que se entende facilmente por feio. Pensar no ritmo é pensar em articular esses polos e as zonas cinzentas existentes entre ambos. Embora este estudo encontre alicerce no que tange essa polaridade, é ingênuo pensar nestes parâmetros apenas dentro de uma dicotomia absoluta, pois o jogo acontece nos níveis entre essas harmonias e desarmonias. “Isso tudo é demais para que se continue a dizer que o feio é o simples oposto do belo, entendido como harmonia, proporção ou integridade” (ECO, 2010, p.16).

Se examinarmos os sinônimos de belo e feio, veremos que, enquanto se considera belo aquilo que é bonito, gracioso, prazenteiro, atraente, agradável, garboso, delicioso, fascinante, harmônico, maravilhoso, delicado, leve, encantador, magnífico, estupendo, excelso, excepcional, fabuloso, legendário, fantástico, mágico, admirável, apreciável, espetacular, esplêndido, sublime, soberbo; é feio aquilo que é repelente, horrendo, asqueroso, desagradável, grotesco, abominável, vomitante, odioso, indecente, imundo, sujo, repugnante, assustador, abjeto, monstruoso, horrível, hórrido, horripilante, nojento, terrível, terrificante, tremendo, revoltante, repulsivo, desgostante, aflitivo, nauseabundo, fétido, apavorante, ignóbil, desgracioso, desprezível, pesado, indecente, deformado, disforme, desfigurado (para não falar das formas como o horror pode se manifestar em territórios designados tradicionalmente para o belo, como o legendário, o fantástico, o mágico, o sublime. (ECO, 2010, p.16-19)

Embora presentes, as dualidades e dicotomias devem ser percebidas como pontas de uma régua sobre a qual realizamos o trabalho de composição visual. O ritmo é percebido não pela expressão singular, mas pela tensão que só existe quando temos o outro, quando temos o momento seguinte, aqui em nosso estudo, a página seguinte.

---

12 Do original em inglês: “*the life of a designer is a life of fight: fight against the ugliness. Just like a doctor fights against disease*”. Tradução nossa.

Atento então às alegorias gregas de um mundo polarizado e regido por ideais apresentados por deuses como Apolo e Dionísio, Nietzsche observa a possibilidade de uma aproximação desses contrários, de suas antíteses e conflitos, revalorizando em sua filosofia o equilíbrio entre essas forças, as quais podem ser percebidas também sob a efígie da estética.

Teremos ganho muito a favor da ciência estética se chegarmos não apenas à intelecção (compreensão) lógica, mas à certeza (segurança) imediata da introvisão de que o contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do apolíneo e do dionisíaco; da mesma maneira como a procriação depende da dualidade dos sexos, em que a luta é incessante (contínua) e onde intervêm periódicas reconciliações. Tomamos estas denominações dos gregos, que tornam perceptíveis à mente perspicaz os profundos ensinamentos secretos de sua visão da arte, não, a bem dizer, por meio de conceitos, mas nas figuras penetrantemente claras de seu mundo dos deuses. (NIETZSCHE, 1992, p. 27).

Para além de uma polarização, ao longo de sua história, designers se alimentaram de muitas disciplinas para fundamentar suas escolhas e técnicas a fim de encontrar parâmetros para uma construção visual capaz dizer algo para além do bonito. Talvez essa questão recaia muito mais sobre a procura do novo. “A ‘arte’ surge quando a expressão está em seu ponto ótimo, ou seja, quando, no auge da intensidade, ela se enraíza nas leis biológicas, com propósito, sem ambiguidade, pura” (MOHOLY-NAGY, 1925 apud ARMSTRONG, 2015, p. 38). Podemos entender que, durante os anos de construção da disciplina, as vanguardas e escolas formadoras, como a *Escola de Ulm* (1953-1968), estavam atentas ao potencial que o discurso matemático, por exemplo, traria à justificação de seus processos e resultados. Talvez um caminho natural para uma profissão projetual. Mesmo os Gregos perceberam a importância da proporção e da concepção matemática para definir certos parâmetros e premissas para a beleza. A *Proporção Áurea* (ECO, 2010), por exemplo, é uma constante real algébrica irracional. Mas, como toda prática criativa,

o design gráfico editorial evoluiu. Após formalizar suas estruturas básicas através da investigação e do mapeamento de toda tipologia ferramental para gerações futuras, este agora entende suas regras e encontra oportunidade para quebrá-las e se lançar para além de polaridades. Nas inúmeras possibilidades presentes na tarefa compositiva de uma página, os designers podem, por exemplo, construir discursos visuais simples, complexos, provocativos, comportados, sensacionalistas, funcionais, clássicos, minimalistas, confusos ou mesmo com baixa legibilidade.

Além das questões compositivas e estéticas, precisamos perceber uma questão importante sobre a leitura. Quando lançamos o nosso olhar para a imagem criada pela paginação, podemos nos deter sobre duas possibilidades de leitura: uma mais longa e detalhada e uma mais rápida e superficial. Para o filósofo Vilém Flusser, essas duas possibilidades podem ser entendidas como um pensamento-em-linha: informação textual que precisa ser decodificada pela soma dos caracteres, palavras e sentenças; e um pensamento-em-superfície: informação imagética que pode ser decodificada com uma temporalidade mais rápida uma vez que uma vez que o pensamento-em-linha almeja chegar a algum lugar enquanto o pensamento-em-superfície já está lá (FLUSSER, 2007).

Assim, o autor aponta para o fato de que o leitor tem primeiramente uma experiência com o todo e, em seguida, pode percorrer a paginação, por exemplo, em partes, por caminhos e sentidos escolhidos por ele, em uma síntese seguida de análise (FLUSSER, 2007, p. 102).

Isso corrobora com o modelo proposto por Middleditch e Hand (2013), sobre páginas lentas e páginas rápidas, uma vez que percebemos a atuação do pensamento imagético na construção da informação nesses dois níveis. Todavia, dada natureza da velocidade presente na produção e na recepção, algo inerente ao pensamento-em-superfície, encontramos o limite de aferir as possibilidades no ato de comunicar. “Toda imagem é polissêmica e pressupõe, subjacente ao seus significantes, uma ‘cadeia flutuante’ de significados, podendo o leitor

escolher alguns e ignorar outros” (BARTHES, 1990, p. 32) e “toda experiência visual está fortemente sujeita à interpretação individual” (DONDIS, 2003, p. 88). Mas “se um gráfico do evento não expressar claramente a localização no espaço e no tempo, sempre se dará certa realidade certa e incerta, discutível e indiscutível” (LAREQUI, 1994, p. 129). Aqui encontramos novamente a necessidade de observar com cuidado a abrangência das construções imagéticas dentro de qualquer modelo que busque analisá-las, questão que trataremos na delimitação dos parâmetros propostos no capítulo seguinte, uma vez que:

O traçado do scanning segue a estrutura da imagem, mas também impulsos no íntimo do observador. O significado decifrado por este método será, pois, resultado de síntese entre duas “intencionalidades”: a do emissor e a do receptor. Imagens não são conjuntos de símbolos com significados inequívocos, como o são as cifras: não são “denotativas”. Imagens oferecem aos seus receptores um espaço interpretativo: símbolos “conotativos”. Ao vaguear pela superfície, o olhar vai estabelecendo relações temporais entre os elementos da imagem: um elemento é visto após o outro. O vaguear do olhar é circular: tende a voltar para contemplar elementos já vistos. Assim, o “antes” se torna “depois”, e o “depois” se torna o “antes”. O tempo projetado pelo olhar sobre a imagem é o eterno retorno. O olhar diacroniza a sincronidade imaginística por ciclos. (FLUSSER, 1985, p. 7)

Dado as abrangências apontadas sobre as possibilidades cognitivas da imagem, contemplaremos neste modelo um cuidado sobre este aspecto, não descartando sua importância mas entendendo sua pluralidade na construção de uma percepção rítmica.

### **2.2.2. PERCEPÇÕES PSICOLÓGICAS SOBRE O RITMO**

Há uma mudança de comportamento na leitura de superfícies. Elas foram promovidas pelas transformações ocasionadas pela aceleração industrial, pela sequência de movimentos artísticos de toda natureza, pelo crescimento das cidades e por uma revolução digital que afetou a produção e a disposição visual do que é impresso e compartilhado. A fotografia, o cinema, o efeito *zapping* (SILVA, 2007) promovido pela

televisão, o crescimento da publicidade e a sensação de instantaneidade criam um novo modo de pensar, produzir e consumir informação.

Já está se tornando lugar-comum afirmar que as novas tecnologias da informação e comunicação estão mudando não apenas as formas do entretenimento e do lazer, mas potencialmente todas as esferas da sociedade: o trabalho [...], gerenciamento político, atividades militares e policiais [...], consumo [...], comunicação e educação [...], enfim, estão mudando toda a cultura em geral. (SANTAELLA, 2002, p. 23).

Toda essa gama de mudanças atinge o olho humano. Os modos de leitura são transformados pela fragmentação e sensação de urgência promovida pela Internet e consolidação de um senso de pertencimento global. Essa soma leva então o homem a ter experiências cada vez mais dinâmicas, o que tornam as imagens (superfícies) elementos-chave na comunicação contemporânea. São elas alicerces da interatividade, das interfaces e das mídias visuais.

As superfícies adquirem cada vez mais importância no nosso dia-a-dia. Estão nas telas de televisão, nas telas de cinema, nos cartazes e nas páginas de revistas ilustradas, por exemplo. As superfícies eram raras no passado. Fotografias, pinturas, tapetes, vitrais e inscrições rupestres são exemplos de superfícies que rodeavam o homem. Mas elas não equivaliam em quantidade nem em importância às superfícies que agora nos circundam. Portanto, não era tão urgente como hoje que se entendesse o papel que desempenham na vida humana. (FLUSSER, 2012, p. 102).

Embora essas mudanças na produção e recepção afete a disciplina do design gráfico e a construção de novas possibilidades para o campo editorial, devemos considerar neste estudo algumas questões da psique humana e de como estas estão presentes em níveis mais estruturais para a elaboração de uma percepção visual. Assim, os paradigmas de uma mudança cultural sobre o comportamento atrelado a leitura são por demais abrangentes para a percepção de um modelo mais sistemático. Todavia, a psicologia da Gestalt (WERTHEIMER, 1912) elenca parâmetros capazes justificar certa percepção acerca do



aspecto compositivo visual, os quais são constantemente referenciados como elementos e regras clássicas na disciplina do design gráfico. Essas questões também aferem concepções importantes para uma compreensão do ritmo aplicado ao design gráfico.

Extraída do campo da psicologia que lida com a mente humana e com o comportamento em relação à percepção, a teoria da Gestalt pode ser entendida como sendo baseada na noção de que o todo é maior que a soma de suas partes individuais. No design gráfico, essa teoria pode ser aplicada à organização visual e composição, com base no entendimento de que os seres humanos tendem a perceber grupos ou agrupamentos de duas formas: como sendo unificados/semelhantes ou diferentes/variados. O conhecimento de que os elementos de uma página, por exemplo, podem ser organizados visualmente de modo a direcionar o espectador ou usuário a certas leituras ou entendimentos é central para a atividade da comunicação visual. (NOBLE; BESTLEY, 2011, p. 16)

Esse “raciocínio visual” de Wertheimer estruturou os princípios que regulam o que ele chamou de *Boa Forma*<sup>13</sup>. Este conceito é o princípio fundamental da psicologia da Gestalt da imagem. Baseia-se na tendência humana de organizar elementos de maneira regular, simétrica e, em geral, simples. É com base neste princípio que as “leis” da Gestalt foram formuladas. São estes alguns dos principais elementos que norteiam profissionais na elaboração de leiautes. São basicamente os princípios de:

**Semelhança:** este princípio declara que objetos que compartilham características visuais semelhantes (forma, tamanho, cor, e assim por diante) criam uma conexão na mente do espectador, sugerindo que os objetos são relacionados ou que se agrupam naturalmente.

**Fechamento:** o princípio do fechamento estipula que, quando os elementos são alinhados de modo a percebermos que informações estão conectadas, tendemos a ver figuras completas, mesmo quando parte da informação estiver faltando.

**Continuidade:** o princípio da Gestalt em ação aqui é de que o fechamento ocorre quando um objeto está incompleto ou

quando um espaço não está inteiramente delimitado. Desde que uma porção suficiente da forma esteja indicada, percebemos o objeto como um todo, preenchendo as informações ausentes para completar o círculo.

**Proximidade:** a proximidade ocorre quando objetos ou elementos são posicionados perto uns dos outros. Tendemos a percebê-los como um grupo ou como um todo unificado. (NOBLE; BESTLEY, 2011, p. 29, grifo nosso)

Ora, essas estruturas básicas da percepção visual apontadas pela Gestalt, corroboram com a construção de uma pensamento acerca do que entendemos por ritmo ao longo de uma paginação, seja na repetição e fluxo apontados por Cadwell e Zappaterra, ou no preceito de sequencialidade e expectativa de Jan White. E é aqui que outra questão precisa ser observada: no campo editorial gráfico, o ritmo se constrói tanto na relação estabelecida entre páginas, quanto na relação dos *spreads*, na criação de semelhanças visuais, no estabelecimento de continuidades e/ou na ruptura do que foi estabelecido previamente. Essa é então uma percepção dada sobre a soma das unidades para a elaboração de um conjunto, de um sentimento sobre o que acontece ao longo de uma publicação. Sentimento este que é possível dentro de uma percepção estruturada por esses princípios.

Nos estudos da Gestalt com vogais, por exemplo, Köhler apontava para esta questão do conjunto frente suas unidades, uma vez que “dentro de um fluxo de uma série organizada, as sílabas dadas não parecem ser as mesmas coisas que são apresentadas isoladamente” (KÖHLER, 1947, p.155). Essa construção pode também ser justificada pela ruptura do que os estudos referentes à memória de Ivan Izquierdo (2011) denominam de *Priming*, na qual:

Muitos autores consideram a memória evocada por meio de dicas (fragmentos de uma imagem, a primeira palavra de uma poesia, certos gestos, odores ou sons) como distinta dos demais tipos de memória mencionados. Em inglês, esse tipo de memória é chamado *priming*, palavra para a qual não existe uma boa tradução em português. Alguns utilizam a expressão “dicas”, mas ela não diz exatamente a mesma coisa. (IZQUIERDO, 2011, p. 23)

Podemos então assumir que através das construções imagéticas de uma publicação, sua paginação é percebida pelo mesmo esquema de “dicas” apresentadas pelo design, e que a construção de uma ideia rítmica dada pela sequência de páginas é construída mediante a capacidade de mapeamento e reconhecimento das possíveis semelhanças e mudanças presentes e anotadas, uma vez que o *priming* é construído também pela capacidade de aferir questões semânticas, episódicas e procedurais (IZQUIERDO, 2011), tal qual aquilo encontrado pelo leitor no transcorrer de uma revista, livro ou jornal.

### **2.2.3. PERCEPÇÕES SEMIÓTICAS SOBRE O RITMO**

Desde que Charles Sanders Peirce (1839-1914) e Ferdinand de Saussure (1857-1913) desenvolveram a semiótica moderna, a possibilidade para um estudo com percepções próprias sobre construções linguísticas, culturais e imagéticas da natureza humana se estabeleceram como uma constante necessária para o entendimento de certos fenômenos da comunicação. Segundo Winfried Nöth (1995), a palavra semiótica tem sua origem na expressão grega *semeîon*, que quer dizer signo, e sêma, traduzido por sinal ou signo, e por sua capacidade analítica sobre os tipos, os sistemas de signos e os efeitos do seu uso, sinais, indícios, sintomas ou símbolos (SANTAELLA, 2002), apresenta-se como conhecimento indispensável nesta reflexão para a estruturação deste modelo de análise.

Todavia, na construção de um percurso sobre as possibilidades deste campo para o nosso tema, contemplamos o design como agente transformador do que se pretende com o projeto e que, desta forma, está carregado de sentidos e possibilidades para a construção de um discurso visual. O design, na construção de um leiaute para uma publicação impressa, constrói o seu sentido na seleção de cores, tipografias, elementos gráficos e fotografias. Tais recursos apresentam potencialidades semióticas distintas e, quando se articulam, produzem signos complexos capazes de produzir diferentes possibilidades comunicativas, o que permite

a construção de diferentes discursos. Este é então ferramenta articuladora de partes amorfas para a estruturação de conceitos. De outra forma, podemos assumir que o design é um entendimento sobre a coisa (o discurso visual, por exemplo) e a não-coisa (aquilo que foi/é transformado pelo discurso) (FLUSSER, 2007). Neste caso mais específico, tomando como base a necessidade de observar a construção do ritmo como uma linha narrativa, a semiótica do discurso ou semiótica francesa de Algirdas Julien Greimas (1917-1992) se posiciona como uma “abordagem relativista de um sentido, se não sempre incompleto, pelo menos sempre pendente nas tramas do discurso” (BERTRAND, 2003, p. 21).

O discurso não é uma das funções entre outras da instituição midiática; é o seu principal produto e o resultado final do seu funcionamento. A mídia produz discursos como os pintores pintam telas, os músicos compõem músicas, os arquitetos projetam edifícios. É claro que a mídia desempenha também outras funções, mas todas elas têm no discurso o seu objetivo e a sua expressão final. (RODRIGUES, 1990, p. 217)

No design de uma página, cada elemento é percebido em sua singularidade ao mesmo tempo em que o conjunto atinge o leitor, “expressando o grau de intencionalidade contido no discurso gráfico através da estrutura morfológica das mensagens elaboradas” (SILVA, 2007, pag.96). Assim a tipografia, a cor, a fotografia e os elementos gráficos delimitados pelos brancos que arranjam o conjunto, estão carregados de sentidos semióticos.

Ao observar a evolução de um pensamento sobre o ritmo aplicado a semiótica, consideramos as contribuições do estudo iano, premissa importante para a Semiótica das Paixões<sup>14</sup> (GREIMAS; FONTANILLE, 1993), o qual, por sua vez, tem bases epistemológicas em Hjelmslev (MENDES, 2011, p.174) e encontra inspiração na fe-

---

14 A Semiótica das Paixões é uma construção da Semiótica das Ações (1993) apresentada por Julien Greimas e Jacques Fontanille afim de considerar o estado de alma ou afeto do sujeito no discurso, uma vez que, para eles, o sentimento não se opõe à razão, pois é uma forma de racionalidade discursiva.

nomenologia<sup>15</sup>, a qual pode ser entendida como “uma reflexão sobre um fenômeno ou sobre aquilo que se mostra” (BELLO, 2006, p.18).

No sentido hegeliano, a fenomenologia consiste, em suma, numa lógica do conteúdo: a organização lógica dos fatos não provém de uma forma que lhes seria superposta, mas é o conteúdo mesmo desses fatos que é suposto ordenar. (PONTY, 1973, p.25)

Essa construção permite a análise sobre a manifestação do discurso enquanto coisa transformada, e nada é posto por acaso no jogo imagético promovido pelo design ao longo de uma paginação, o qual potencializa sua atuação na atuação do sentido. Este, uma construção feita posterior ao design, nas leituras e conexões semânticas desencadeadas numa via de mão dupla: pelo design no receptor e no design pelo receptor.

A geléia amorfa dos fenômenos (o “mundo material”) é uma ilusão e as formas que se encontram encobertas além dessa ilusão (o “mundo formal”) são a realidade, que pode ser descoberta com o auxílio da teoria. E é assim que a descobrimos, conhecendo como os fenômenos amorfos afluem às formas e as preenchem para depois afluírem novamente ao informe. (FLUSSER, 2012, p. 24)

Embora esta seja uma constatação pertinente dentro dos arranjos imagéticos, bem como relevante ao campo de estudo da semiótica, não contemplaremos a possibilidade de uma análise discursiva do design, da imagem ou do texto, sendo esta uma questão relevante para a compreensão das possibilidades existentes e das escolhas que são realizadas neste modelo proposto, o qual, desta forma, entende suas limitações e se posiciona como sugestão mais sistemática, dada a abrangência das interpretações no transcorrer da experiência visual. Esta é uma base importante para percebermos que a evolução de outras linhas de pensamento permitem dizer minimamente que: o modelo de análise construído sobre a questão rítmica percebe a estruturação dos

elementos compositivos, o qual pode se lançar à frente sobre o arcabouço epistemológico na elaboração e na articulação destas unidades trabalhadas pelo design para a produção de significados (semiótica peirceana) e estas, quando articuladas, se desdobram como discurso (semiótica greimasiana) ao longo de uma paginação, por permitir sua posição e leitura sobre aquilo que antes estava desconstruído e sem articulação para a produção de sentido.

O signo pode ser examinado, é aquele que diz o tipo de efeito que ele está apto a produzir, e, de fato, de uma forma ou de outra, produzirá numa mente ou em qualquer equipamento interpretador, quando seu encontro com essa mente ou equipamento se efetivar. (SANTAELLA, 2002, p.162)

Observar os conceitos da semiótica peirceana para pensar uma estética é fazer uso de um conhecimento válido de:

conceitos teóricos da semiótica que versam sobre a natureza, comportamento, potenciais e limites dos signos, com a finalidade de se pensar uma teoria estética aplicável à leitura e interpretação dos signos artísticos. (SANTAELLA, 2002, p.173)

A autora esclarece ainda que a compreensão do legi-signo, ou terceiridade (o símbolo), é uma convenção, um pacto coletivo. Pensando nessa relação, a concepção de um projeto gráfico sugere que as estruturas apresentadas (linhas, pontos, cores, editoriais, colunas, etc.) são convenções que dão suporte à interação do homem com o impresso. É com base neste contrato visual que podemos identificar as variantes para a construção da percepção rítmica. Eliseo Verón (2004) vai chamar essa relação perceptiva de *contrato de leitura*. Em seus estudos, Verón aponta para o fato de que o leitor presume o que vai encontrar em uma determinada mídia, aqui, mais especificamente, em uma publicação impressa. Essa percepção preliminar se fundamenta em um perfil já estabelecido. Isso porque o dispositivo delimitou um “contrato” com o leitor sobre suas temáticas e as possibilidades enunciativas dadas pelo design e pela linha editorial ao longo de suas páginas ou edições.

Todo suporte de imprensa contém seu dispositivo de enunciação: este último pode ser coerente ou incoerente, estável ou instável, adaptado a seus leitores ou mais ou menos inadaptado. No caso da imprensa escrita, denominamos esse dispositivo de enunciação o contrato de leitura. (VERÓN, 2004, p. 218)

É então que, após considerarmos a estrutura e observarmos esta também como um percurso, algo próprio do design editorial, observamos então a possibilidade de sentir, sob o ponto de vista semiótico, o ritmo. No que afere a nossa questão e, uma vez que esta permite lançar um olhar para o caminho entre etapas para a experiência e as flutuações existentes no discurso enquanto experiência, as percepções desencadeadas por Greimas e Fontanille (1993) com a Semiótica das Paixões abre aqui um pressuposto para posteriormente observar o nosso objeto de estudo dentro de sua própria sequência, com a semiótica tensiva.

A paixão, entendida como ordenação de modalidades, permite estabelecer uma diferença entre o atualizado (apreensão de um predicado do ponto de vista das condições de realização) e o realizado. A distinção entre querer morrer e morrer reside no fato de que, no primeiro, uma série de roteiros é possível, enquanto no segundo, não. (FIORIN, 2000, p. 11)

Esta lança então uma oportunidade para averiguar o posicionamento, as possíveis intenções de quem produz o discurso, a modalização como “expressão da posição do enunciador em relação ao que ele diz (FIORIN, 2000, p. 171). Nesta nova perspectiva, ela “se contenta em mostrar um ponto de vista que centraliza grandezas até então julgadas menores: as grandezas afetivas” (ZILBERBERG, 2011, p. 9). Neste aspecto:

cabe dizer que a semiótica, num primeiro momento, privilegiou as estruturas da ação, buscando explicar as transformações nos “estados de coisas”. Nesse caso, pouco ou nada se falava do sujeito que passava por essas transformações e que experimentava diferentes “estados de alma” na sua relação

com o objeto-valor e com outros sujeitos (destinador, anti-sujeito). No entanto, os avanços no estudo da modalização do ser abriram, definitivamente, o caminho para a semiótica das paixões, que, diferentemente da lógica e da psicanálise (que enfocam as paixões apenas do ponto de vista taxionômico), voltou-se para a descrição do processo, buscando dar às paixões-lexemas e a suas expressões discursivas definições sintáticas (BARROS, 1988, p. 61).

Ao tentar entender a complexa formulação da semiótica tensiva, a qual busca uma relação quantificável e fenomenológica nas variantes do discurso, tomamos emprestado aqui o seu aporte epistemológico para sustentar a ideia do ritmo como uma possibilidade para perceber sua semiose, ou seja: a análise não se encontra no estado das coisas, mas na extensividade encontrada pela sequência e experiência delas. “A particularidade do ponto de vista tensivo (consiste em) discernir as condições de uma reciprocidade ininterrupta do afeto e da forma” (ZILBERBERG, 2011, p. 45). A relação apresentada na paginação encontra, por assim dizer, uma correlação para com a diagonal de um plano cartesiano entre os eixos da intensidade (x) e a extensividade (y) (ZILBERBERG, 2011, p. 248), apresentados por Fontanille. É essa a nossa busca na construção deste modelo de análise: a capacidade de aferir o ritmo e enxergar por essa metodologia um eixo indicativo de sua variação entre o início e o fim, entre a primeira e a última página, fornecendo uma ferramenta capaz de identificar visualmente como se porta, à nível estrutural, a questão rítmica dentro de uma publicação e a percepção de um vértice dado pela somatória de suas partes. É provável que esta apresentação permita a visualização de um eixo ascendente, descendente ou constante, por exemplo. Tal percepção será construída ao tomar emprestado as questões aqui referenciadas aliadas aos preceitos de harmonia e desarmonia encontrados na anatomia da mensagem visual (DONDIS, 2003, p. 85), tema de nosso próximo capítulo.



### 3. ESTRUTURAÇÃO DO MODELO DE ANÁLISE

Ao decorrer do primeiro capítulo, apresentamos algumas das diversas possibilidades para aferir o ritmo no plano editorial. Para além das constantes apontadas nos preceitos filosóficos, psicológicos e semióticos, em sua prática, esta parece ser uma questão por demais abrangente e particular na medida em que cada designer elabora uma construção sobre este preceito. Embora seja observado e entendido, o ritmo enquanto parâmetro presente ao longo da paginação realizada, se constitui muitas vezes de algo alheio às questões mais sistemáticas ou cartesianas. Este parece repousar como um sentimento sobre aquilo que se dá no transcorrer das páginas, na tarefa compositiva que cada designer realiza. Podemos assumir que esta questão perpassa também pela experiência do fazer e do olhar, na percepção que se estabelece sobre as partes em seus detalhes e sobre o todo, presente na imagem final de cada par de páginas e de como esta se estabelece dentro de uma sequência.

O observador vê as atrações e repulsões nos padrões visuais como propriedades genuínas dos próprios objetos percebidos. Ele não pode distinguir melhor, por mera observação, a inquietação do disco descentralizado daquilo que ocorre fisicamente na página do livro. (ARNHEIM, 2006, p. 10)

É sobre este aspecto que a presente pesquisa se estrutura: na elaboração e apresentação de um modelo usual e sistemático para aferir o ritmo. Para isso, precisamos traçar algumas questões referentes à elaboração e justificação de seus critérios, tomando como partida que, enquanto modelo e pesquisa, esta observação se estabelece sobre “as etapas de um projeto gráfico que envolvem coleta e compilação de dados e análise ou interrogação das propriedades e convenções ali encontradas” (NOBLE; BESTLEY, 2011, p. 62). É importante elaborar que a construção desta análise faz escolhas sobre as unidades compositivas em seus aspectos mais estruturais,

entendendo as limitações que se estabelecem ao tentar aferir o visual. Para identificar os critérios que estruturam este estudo e seu objetivo, esta proposta se caracteriza por ser:

- a. Uma pesquisa de natureza **aplicada** por “procura produzir conhecimentos para aplicação prática dirigidos à solução de problemas específicos”.
  - b. Que se baseia em um **método científico indutivo**, no qual “o argumento passa do particular para o geral, uma vez que as generalizações derivam de observações de casos da realidade concreta”.
  - c. Que utiliza um procedimento técnico **experimental** onde “determinamos um objeto de estudo, selecionamos as variáveis e definimos as formas de controle e de observação dos efeitos”
  - d. Com uma abordagem **quantitativa**, onde esta “requer o uso de recursos e técnicas de estatística, procurando traduzir em números os conhecimentos gerados pelo pesquisador”.
- (PRODANOV; FREITAS, 2013, p.126-127, grifo nosso)

Além dos parâmetros metodológicos e taxonômicos que iremos correlacionar às nossas escolhas no capítulo 3, esta proposta entende que a busca quantitativa por generalizações leva a uma simplificação ou obscurimento das complexidades dos universos (HOUNSELL; WINN, 1981). A delimitação de uma proposta com maior abrangência encontrará as limitações dadas pelas particularidades e, até certo ponto, interpretações sobre os elementos escolhidos e de como estes gráficos serão analisados pelos designers. No final, o que se espera é que esta se dê de forma clara, sistemática e prática para averiguar o que ocorre ao longo de uma publicação.

É pertinente dizer que esta avaliação rítmica é uma questão contemplada pelos designers editoriais a fim de melhorar os resultados pretendidos em seus trabalhos. Algumas vezes, para além de projetos que preveem uma organização visual mais funcional, como um dicionário - o qual encontra sua riqueza visual no tratamento tipográfico aplicado.

Existem duas abordagens filosóficas ao design de livros: há os que acreditam que o design deva ser neutro e atemporal e outros que ele deva refletir o conteúdo de uma forma mais óbvia (usando tipografia ou elementos de design relevantes relativos ao tema do livro). (HENDEL, 2006, p. 7)

O que se pretende muitas vezes é organizar as informações de forma visualmente interessante, algo percebido como a construção de uma narrativa visual. “A grande maioria dos conteúdos editoriais tem em seu cerne a ideia de comunicar uma ideia ou contar uma história” (CALDWELL; ZAPPATERRA, 2014, p. 8). A narrativa é então premissa básica do design editorial, algo possibilitado até por sua estrutura física impressa, o que prevê o consumo de informações de forma intercalada e correlacionada entre as partes.

O designer de livros, por exemplo, busca uma variedade de escalas e valores tonais ao longo das páginas, mas ao mesmo tempo preserva uma unidade estrutural fundamental. (LUP-  
TON, PHILLIPS, 2008, p. 29)

Dessa forma, o designer editorial está atento ao potencial das experiências visuais promovidas por suas escolhas. O que Khoi Vinh<sup>16</sup> denomina *Designer de Experiência Editorial (ed-ex-designer)*:

Eu estou falando sobre os designers que sabem como melhorar e até mesmo maximizar a compreensão de um conteúdo publicado. Eles estão confortáveis trabalhando com escritores e editores para ajudar a moldar o que lemos e criar valor único para fora da combinação da palavra escrita e da linguagem gráfica.<sup>17</sup> (VINH, 2012)

A fim de averiguar minimamente como o ritmo é percebido e utilizado enquanto ferramenta pelos designers, aplicamos um questionário para um recorte sobre essa prática, auxiliando assim a sistemática de nossas escolhas para certa apreciação do que elaboramos enquanto modelo. Este recurso não é base absoluta para as nossas definições, servindo muito mais como referência sobre o comportamento dos

---

16 É designer gráfico, escritor e ex-Diretor de Design do *The New York Times*, onde trabalhou de Janeiro de 2006 até Julho de 2010. Em 2011 foi considerado um dos 50 designers mais influentes da América pela *Fast Company*. Seus artigos podem ser acessados em seu blog/site: subtraction.com.

17 Do original em inglês: “I’m talking about designers who know how to enhance and even maximize an audience’s understanding of published content. They’re comfortable working with writers and editors to help shape what we read, and they create unique value out of the combination of the written word and graphic language.” Tradução nossa.

designers em sua prática cotidiana sobre as questões aqui estudadas.

### **3.1. OBSERVAÇÕES SOBRE O QUESTIONÁRIO**

Realizado entre os dias 15 de abril e 15 de maio de 2018, o questionário<sup>18</sup> disponibilizado por meio de uma planilha pública online do *Google Forms* foi composto por 4 questões objetivas e 1 questão subjetiva opcional elaboradas pelo autor. Dentro do universo de 50 designers que participaram da pesquisa, quando interrogados sobre o ritmo ser uma questão relevante para a paginação de um projeto editorial, 62,7% dos participantes diz concordar totalmente, 33,3% diz concordar, 3,9% não concorda nem discorda e nenhum (0%) entrevistado afirmou discordar ou discordar totalmente. Quando interrogados sobre a frequência com que consideram a questão rítmica na elaboração de sua paginação, encontramos que 35,3% dos participantes afirmam sempre fazer uso, enquanto 27,5% afirma fazer quase sempre, 9,8% algumas vezes, 3,9% muito raramente e 2% nunca. Por fim, quando interrogados sobre como realizam uma avaliação em seus projetos, 56,9% dos interrogados afirmam verificar tanto páginas individuais quanto pares de páginas e 23,5% afirma verificar apenas os spreads.

Além das quatro questões objetivas, uma última pergunta subjetiva e opcional foi apresentada, permitindo aos participantes explicar que instrumento, critério ou metodologia utilizam para averiguar o ritmo em sua paginação. Dos 50 participantes, apenas 30 respostas subjetivas foram recolhidas. Aqui destacamos algumas dessas respostas por seu caráter mais estrutural no que tange aspectos e critérios do design. Todas as perguntas, dados e repostas deste questionário podem ser conferidas em nossos apêndices.

#### **Resposta 2:**

Procuro fazer um exercício de abstração ao (tentar) me colocar no ponto de vista de quem lê ou observa aquelas páginas pela primeira vez. Também elenco os elementos presentes na página no sentido de entender suas proporções e contrastes entre si, tendo sempre o “vazio” como elemento-chave para pontuar o

ritmo. Dependendo do projeto, realizo a mesma avaliação em relação a parâmetros como cores, tamanhos, funções e de que forma estes parâmetros são interseções ou diferenciais entre os elementos postos.

**Resposta 4:**

Acredito que um critério interessante seja analisar a quantidade de informação de cada página ou spread, buscando entender como o leitor vai apreender aqueles elementos durante a leitura e, conseqüentemente, como ele vai navegar ao longo da narrativa construída. Nesse sentido, a relação quantitativa entre elementos textuais e elementos imagéticos nas páginas é bastante importante para indicar o tempo de leitura necessário. Penso que outro critério a ser considerado são as diferentes linguagens visuais que podem ser adotadas para determinadas partes do projeto, as quais podem variar de acordo com o desejo de modificar o ritmo nessas seções e, conseqüentemente estabelecer diferentes percepções ao longo da leitura.

**Resposta 6:**

Cores, fontes, grafismos, mancha gráfica, respiros, continuidade do texto, entre outros são pontos analisados para determinar (...).

**Resposta 11:**

O ritmo está ligado à presença ou ausência de um determinado elemento ou conjunto destes, à maior ou menor intensidade no uso de tais elementos (como cor, tamanho, posição etc), ou seja a frequência, que é a unidade de medida rítmica (...). Os critérios, portanto são meio que intuitivos, talvez porque estes conceitos já estejam internalizados em mim, pela experiência acumulada e por ser também meu objeto de estudos. O importante é tentar estabelecer critérios objetivos para o uso dos elementos que têm sentido às composições, criando uma sintaxe, uma gramática de produção que possa ser inteligível ao leitor, seja ele um expert (que sempre procura isso quando analisa uma composição), seja pro leigo que busca uma experiência de leitura agradável e memorável.

### **3.2. Critérios elencados para a análise rítmica**

Como foi observado, são muitas as abordagens acerca da questão rítmica no campo editorial. Essa gama de possibilidades é importante

para a disciplina do design e, embora este trabalho busque sintetizar esta percepção, não pretende descartar outros pontos de vista ou metodologias. Na verdade, essa diversidade não só é responsável pela riqueza da área, como indica e possibilita o seu crescimento. “Em vez de fracionar o problema para reduzir as variáveis, o designer visa gerar alternativas” (CARDOSO, 2011, p. 243), o que permite também assegurar particularidades em seu processo e, de certa forma, a identidade do próprio designer, do seu trabalho e de seus resultados.

Verificar o ritmo é analisar a composição visual presente na paginação e a interação dos resultados conseguidos ao longo dela. “Designers gráficos empregam, visualmente, estruturas similares. A repetição de elementos, tais como círculos, linhas e grids, cria ritmo” (LUPTON; PHILLIPS, 2008, p. 34). Dessa forma, dada a infinitude de possibilidades para a construção de um leiaute, optamos por 1: observar a estrutura compositiva presente no spread e 2: dentro de seus alicerces mais simples para a estruturação de um modelo mais abrangente. Esta primeira escolha se baseia na premissa de que percebemos cada página e o conjunto visual que emerge de seu casamento, algo observado por outras propostas de análises mencionadas no primeiro capítulo (como os thumbnails e dummies, os roteiros visuais e a metrologia). “A melhor maneira de testar o andamento e fluxo da publicação é produzir páginas duplas em miniatura” (CALDWELL; ZAPPATERRA, 2014, p. 163). Esta percepção parece ser mais adequada para a análise que observa o trabalho compositivo, além do fato de que “livros e revistas devem ser projetados como páginas duplas. São elas, e não a página individual, que constituem a unidade básica do projeto” (LUPTON, 2006, p. 175).

Na medida que os elementos visuais se tornam mais ricos e complexos, mais abstrusa será a tarefa de sistematizar um modelo de análise visual.

O processo de abstração é também um processos de destilação, ou seja, de redução dos fatores visuais múltiplos aos traços mais essenciais e característicos daquilo que está sendo re-

presentado. (DONDIS, 2003, p. 90)

Para Figueiredo (1991), ao correlacionar a corrente da Gestalt com a produção de conhecimento científico, há uma percepção de que “os psicólogos da forma (...) estão convencidos de que é possível superar o nível da pura compreensão e elaborar leis gerais explicativas” (1991, p.158). Contudo esta é uma limitação já apresentada aqui, uma vez que:

Esta realidade justificava a aplicação de um método analítico destinado a identificar estes elementos básicos e prévios ao processo de combinação e síntese que, apesar de criativos, não definiam a própria natureza de seus ingredientes. Ora, é esta a suposição que será vigorosamente questionada na obra de von Ehrenfels que em 1890 apontará para a existência de qualidades formais ou configuracionais: são dimensões dos elementos que só existem no contexto dos conjuntos estruturados de que fazem parte. São qualidades, por tanto, que pertencem à configuração e não a cada uma de suas partes. (FIGUEIREDO, 1991, p.156)

Encontrar essas escolhas para a elaboração de um modelo mais abrangente é então observar o design em um nível mais estrutural, o que nos leva a uma resposta presente nos estudos que participam da *formação da disciplina*<sup>19</sup>.

Ao olharmos para a história do design gráfico, percebemos o esforço de teóricos e profissionais do campo em seu mapeamento ferramental durante os anos de criação da disciplina. A organização de um pensamento matemático através do sistema de grids (MÜLLER-BROCKMANN, 2014), por exemplo, pressupõe a vontade de sistematizar, racionalizar e esclarecer a prática visual, bem como a vontade de penetrar nos princípios essenciais da composição gráfica.

Os vanguardistas foram buscar inspiração na máquina — reluzente, funcional, eficiente, poderosa. Eles tentaram descobrir as formas visuais imaculadas que se adequavam ao novo mundo

---

19 Nomeclatura utilizada por Helen Armstrong em seu livro *Teoria do Design* (2015) para referenciar o início do século XX, período em que se dá a construção dos preceitos básicos do design gráfico através das escolas de artes e ofício e pela emancipação de profissionais e pensadores do campo.

moderno. Por meio desses experimentos, exploraram o layout assimétrico, a valorização do espaço em branco, o design serial, os tipos geométricos, o minimalismo, a hierarquia, o funcionalismo e a universalidade. Do empenho deles surgiram movimentos - futurismo, dadá, De Stijl, construtivismo, Nova Tipografia. As ideias deles se chocaram e convergiram para estabelecer os fundamentos modernos sobre os quais surgiria a disciplina do design gráfico. (ARMSTRONG, 2013, p.19)

Todavia, os avanços que ocorreram no design gráfico ao longo do século XX, seja pela influência de movimentos artísticos ou pela emancipação tecnológica, permitiram que o paradigma funcional fosse cada vez mais questionado. “Romper com as regras do minimalismo era algo estimulante e bem mais divertido do que a antisséptica disciplina da escola suíça clássica” (MCCOY, 1988 apud ARMSTRONG, 2013, p.100).

Os designers suíços já possuíam uma tradição de técnicas redutivas e simplificadoras, mas focada na representação simbólica, cujo exemplo é a obra do designer Plakatsijl Ernst Keller. Tschichold acabou adotando mais tarde uma abordagem tipográfica clássica com atributos humanistas, mas no começo dos anos 1940 ele ainda defendia a assimetria e a composição com grid. Ballmer e Bill continuaram a desenvolver ideias construtivas em seus trabalhos baseando-se numa métrica e numa divisão espacial rigorosamente matemáticas. Mas Bill deu uma dupla contribuição: aplicou suas teorias de base matemática a projetos profissionais de publicidade e identidade corporativa, e difundiu o grid quando ajudou a fundar a Hochschule für Gestaltung de Ulm, em 1950. Seu trabalho e atividade docente ajudaram a disseminar o grid em gerações inteiras de designers (SAMARA, 2007, p.18)

Entre outras questões pertencentes a evolução deste campo de conhecimento, a possibilidade de contemplar essa dicotomia viabilizou a observação das diversas nuances teóricas e práticas presentes, auxiliando



outras ideias e debates para o mapeamento do seu arcabouço disciplinar.

Dessa forma, dentre muitas obras que participam da disciplina do design gráfico<sup>20</sup>, ancoramos o pensamento deste modelo na anatomia da mensagem visual, tema explorado pela autora Donis A. Dondis (2003) em seus estudos presentes na obra *Sintaxe da Linguagem Visual*<sup>21</sup>, a qual se apresenta como uma das produções constantemente referenciada na busca por entendimento sobre as unidades mínimas que compõem a gramática visual, sendo também base ferramental e taxonômica sobre conceitos, características e definições estéticas.

Nesta construção, o modelo se debruça sobre as técnicas visuais baseado na apresentação de 19 pares opostos da autora (2003, p. 141-159) trabalhando os elementos de harmonia e de desarmonia que classificam as técnicas e participam da composição visual. Apesar dessa estruturação, a autora esclarece que:

seria impossível enumerar todas as técnicas disponíveis, ou, se o fizéssemos, dar-lhes definições consistentes. Aqui, como acontece a cada passo da estrutura dos meios de comunicação visual, a interpretação pessoal constitui um importante fator. Contudo, levando-se em conta essas limitações, cada técnica e seu oposto podem ser definidos em termos de uma polaridade. (DONDIS, 2003, p. 140)

Para Dondis, cada parâmetro apresentado para a graduação desta nossa régua, “é um processo de decodificar a constante simplificação dos dados em estado bruto” (2003, p. 110). A polarização presente na harmonia e na desarmonia é a chave deste trabalho, não em sua delimitação e conceituação individual, mas pelas graduações existentes entre os pares. Como esclarece a autora:

---

20 Destacamos também as obras *Igarashi Alphabets* (Takenobu Igarashi, 1987), *Language of Vision* (Paul Theobald, 1944), *Thoughts on Design* (Paul Rand, 1947), *Typography: Basic Principles* (John Lewis, 1964), *Design as Art* (Bruno Munari, 1966), *A Sign Systems Manual* (Crosby/Fletcher/Forbes – mais tarde Pentagram, 1970), *Graphic Diagrams* (org. Walter Hedeg, 1974), *The Liberated Page* (org. Hebert Spencer, 1987), *Graphic Styles* (Steven Heller e Seymour Chwast, 1988), *The Typography Now* (org. Rick Poynor e Edward Booth-Clibborn, 1991), *The End of Print* (Lewis Blackwell e David Carson, 1995) e *Multiple Signatures* (Michael Rock, 2013).

21 *Primer of Visual Literacy* - 1973

As técnicas visuais foram ordenadas em polaridades, não só para demonstrar e acentuar a vasta gama de opções operativas possíveis na concepção e na interpretação de qualquer manifestação visual, mas também para expressar a enorme importância da técnica e do conceito de contraste em todos os meios de expressão visual. (2013, p.107)

O que observamos aqui é a dinâmica do contraste, ou seja, as diferenças visuais entre configurações harmônicas e desarmonicas, para construir a variedade tensiva em uma publicação. “As relações espaciais ideais e reais declaram suas naturezas diferentes na simplicidade do contraste que percebemos entre elas”<sup>22</sup> (LANGER, 1953, p.110). Tal argumento se baseia na premissa de que estruturas mais complexas são percebidas como causadoras de maior tensão quando comparadas a estruturas visuais mais simples, ou ainda, que esta diferença entre ambas permite mudanças na construção de sua extensividade.

É evidente que o nivelamento e o aguçamento diferem não apenas nas configurações que criam mas em seu efeito sobre a dinâmica. O nivelamento envolve também uma redução da tensão inerente ao padrão visual. O aguçamento aumenta essa tensão. (...) Os historiadores de arte lembrar-se-ão aqui da diferença entre estilos clássicos e expressionistas. O classicismo tende à simplicidade, simetria, normalidade e redução de tensão. O expressionismo enfatiza o irregular, o assimétrico, o incomum e o complexo, e se esforça para aumentar a tensão. (ARNHEIM, 2006, p. 59)

Para Ambrose e Harris, ao observar o conceito de intensividade, esclarecem que este “refere-se ao número de elementos contido em um design ou página dupla. A quantidade de espaço ocupado pelos vários elementos e a que os circunda pode afetar significativamente o impacto visual de uma publicação” (2012, p.18).

---

22 Do original em inglês: “*The ideal and the real spatial relations declare their different natures in the simplicity of the contrast which we perceive between them*”. Tradução nossa.

Na Renascença, muitos tipógrafos preferiam páginas mais polifônicas, em que as proporções da página e do bloco diferem. Mas não faz sentido diferenciá-las se isso não for feito com clareza e propósito de gradação, como ocorre com os intervalos musicais. Em que pese toda a beleza da geometria pura, um bloco de texto quadrado em uma página quadrada com margens iguais não é a melhor forma para se encorajar a leitura. Ler, assim como andar, envolve navegação, e o bloco quadrado de texto no bloco quadrado de papel não oferece muitos marcos. Para dar um senso de direção ao leitor e alguma vida e majestade à página, é preciso quebrar essa mesmice e procurar um outro tipo de equilíbrio. Algum espaço precisa ser estreito para que outro possa ser largo, e algum espaço precisa estar vazio para que outro possa estar cheio. (BRINGHURST, 2015, p.179)

A fim de definir as questões referentes a harmonia e desarmonia no campo editorial, Caldwell e Zappaterra descrevem que “a competição e os compromissos entre esses extremos contribuem para uma tensão criativa” (2012, p.139). Para os autores, a harmonia pode ser conseguida/entendida em publicações de várias maneiras:

Os puristas do design na escola da Bauhaus e no movimento suíço acreditavam que um design harmonioso deve apresentar:

- um mesmo cinza, sem elementos supérfluos enganadores, como, por exemplo, letras capitulares de grandes dimensões para diminuir a sensação clássica do layout;
- uma grade tipográfica rígida e calma;
- um tipo sem serifa bem simples;
- texto em corpo pequeno;
- entrelinhas que reforçam a qualidade visual global e não chamam a atenção para si, mas nunca tão grandes a ponto de o espaço em branco entrar em conflito com o texto;
- títulos definidos na mesma família de tipos ou em uma visão mais escura do corpo do texto, com apenas alguns pontos maiores; (...)
- qualquer material extra, como títulos corridos impressos em todas as páginas ou fólhos, seguindo os princípios já descritos;
- fotografias ancoradas em uma grade com larguras de uma, duas, três ou quatro colunas exatas, alinhadas na horizontal com os outros elementos;
- espaço em branco usado com cuidado para criar um momento de respiração e equilíbrio;

Em um layout assim, a sensação geral é de regularidade e uniformidade, sem elementos dissonantes (CADWELL; ZAPPATERRA, 2012, p.139)

Por outro lado, a construção da desarmonia existe como perturbadora da ordem estabelecida, “as coisas feias também compõem a harmonia do mundo por meio de proporção e contraste” (ECO, 2010, p. 85). A construção das variações rítmicas só existem no balanço entre esses opostos e no campo editorial. A desarmonia se dá também na reorganização ou combinação de elementos:

A harmonia pode ser conseguida com elementos comuns — um título corrido, um folio distintivo, a aplicação dos princípios da Bauhaus ao texto — e misturando-se com a discórdia criada por fontes que mudam e se chocam com frequência, por um conflito de formas e equilíbrio ou pelo modo como o texto é tratado. O texto pode ser produzido à mão, rabiscado, cortado e, de maneira geral, adulterado e danificado. As caixas de texto podem ser inclinadas, ter um formato estranho ou sobrepostas. Letras capitulares podem ter a metade da altura de uma página. Um texto elegante pode ficar deliberadamente quase ilegível sendo impresso em amarelo sobre o vestido amarelo de uma modelo em uma fotorreportagem. (CADWELL; ZAPPATERRA, 2012, p.140)

Dessa forma, a elaboração deste instrumento encontra uma oportunidade para converter esses fatores visuais apresentados por seus autores como ferramenta de análise. Observar o que acontece no leiaute de uma publicação é apontar a existência ou inexistência das categorias elencadas por Dondis, reduzindo o olhar ao nível estrutural anterior ao desenho final, uma vez que “o significado se encontra na subestrutura, nas forças visuais elementares e puras” (DONDIS, 2003, p.100).

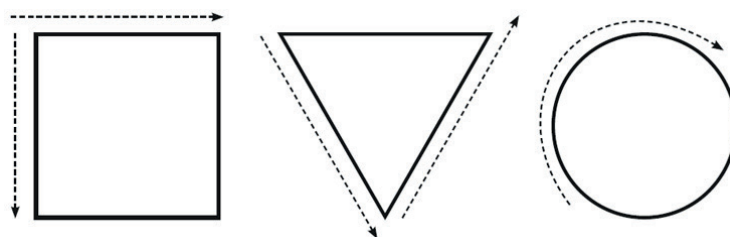
Todavia, antes de nos apropriarmos dos pares opostos que amparam este modelo, devemos estar atentos às unidades básicas da comunicação visual e aos preceitos de composição visual editorial. A revisão deste entendimento se faz necessária para correlacionar a interpretação dos pares de harmonia e desarmonia, uma vez que a identificação de suas características implicam, por exemplo, nas relações causadas pelo “peso” dos objetos e que por ventura é entendida pelo seu equilíbrio ou desequilíbrio dentro de uma composição visual. Ao longa da construção desse modelo, precisaremos da delimitação desses conceitos básicos para sua referência.

### 3.2.1. UNIDADES BÁSICAS DA COMUNICAÇÃO VISUAL

O desenho de um leiaute segue certos princípios básicos. Tais princípios podem ser entendidos como elementos primordiais de sua constituição e dentro de um nível estrutural é possível encontrar arranjos que arquitetam todo o universo de uma composição visual, seja esta uma pintura, uma fotografia, um cartaz ou a página de um livro. Seguindo os estudos de Dondis (2003), são elementos básicos de toda informação visual: o ponto, a linha, a forma, a direção, o tom, a cor, a textura, a dimensão, a escala e o movimento. Cada elemento tem características próprias bem delimitadas dentro da comunicação visual. Suas propriedades, quando articuladas e desenvolvidas, resultam na composição de um novo elemento visual.

#### 3.2.1.1. PONTO, LINHA, FORMA E DIREÇÃO

O ponto é a unidade básica, o elemento mais simples da comunicação visual, sendo assim, irreduzível (Dondis, 2003). Qualquer ponto tem grande poder de atração visual e quando se apresenta em grande número pode criar a ilusão de cor ou tom. É sobre esse princípio ilusório que se obtêm uma imagem impressa através da justaposição de centenas de pontos que formam uma retícula. A linha possui uma enorme energia de movimento, sendo um elemento visual inquieto. Ela pode ser entendida como a articulação entre diversos pontos próximos entre si, ou ainda, como o desenho traçado pelo movimento de um ponto no espaço. Segundo Dondis (2003), mesmo sendo dotada de flexibilidade e liberdade, a linha não é vaga, tem propriedades decisivas, revelando um objetivo e uma direção. Em um patamar mais elevado, a linha pode descrever uma forma.

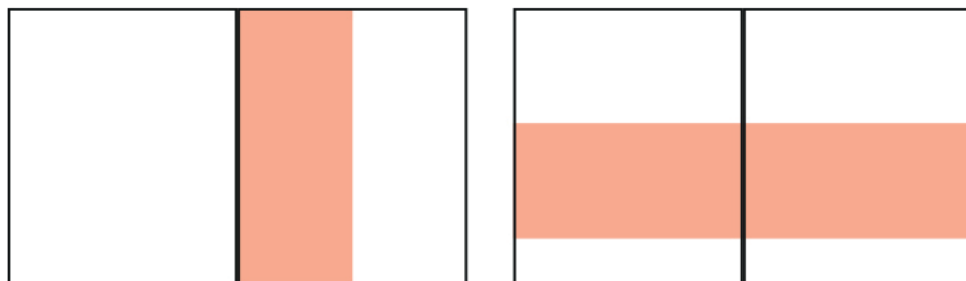


**FIGURA 4 - FORMAS E DIREÇÕES**

Formas geométricas primárias resultam em direções básicas para o equilíbrio das composições visuais. Fonte: Elaborado pelo autor com base em DONDIS, 2003, p. 60.

A forma resulta da articulação móvel de um traçado. Essa articulação apresenta três unidades básicas capazes de compor qualquer outra: o quadrado, o triângulo e o círculo (Dondis, 2003). Aqui se começa a perceber um encadeamento entre as unidades básicas. Elas estão interligadas a ponto de ser uma consequência da flexibilidade e da percepção que se faz sobre sua unidade anterior. O próximo elemento visual também resulta deste princípio, uma vez que a forma direciona à ideia de direção. Do quadrado resulta a direção horizontal e vertical; do triângulo, a diagonal e do círculo, a curva (FIGURA 4).

Horizontal-vertical constitui a referência primária do homem, em termos de bem-estar e maneabilidade. Seu significado mais básico tem a ver não apenas com a relação entre o organismo humano e o meio ambiente, mas também com a estabilidade em todas as questões visuais. A necessidade de equilíbrio não é uma necessidade exclusiva do homem; dele também necessitam todas as coisas construídas e desenhadas. A direção diagonal tem referência direta com a ideia de estabilidade. É a formulação oposta, a força direcional mais instável, e, conseqüentemente, mais provocadora das formulações visuais. Seu significado é ameaçador e quase literalmente perturbador. As forças direcionais curvas têm significados associados à abrangência, à repetição e à calidez. Todas as forças direcionais são de grande importância para a intenção compositiva voltada para um efeito e um significado definidos. (DONDIS, 2003, p. 60)



**FIGURA 5 - DIREÇÃO E ORIENTAÇÃO**

De forma genérica, uma composição visual horizontal tende a acelerar a percepção sobre a construção, enquanto composições verticais podem criar ritmos mais lentos.

Fonte: Elaborado pelo autor

“Uma vez que as tensões possuem magnitude e direção pode-se descrevê-las como ‘forças’ psicológicas” (ARNHEIM, 2006, p. 4). Desta forma, será fundamental perceber ainda dentro desta unidade visual, a correlação da direção com o conceito de alinhamento, algo naturalmente percebido pelos leitores e controlado pelos designers na tarefa composicional. “Escolher o alinhamento do texto como justificado, centralizado ou irregular é um ato tipográfico fundamental” (LUPTON, 2006, p.108). Essa construção elenca, por exemplo, outras forças visuais, uma vez que:

O texto justificado é simétrico e (...) às margens de uma coluna centralizada permite-se que sejam dramaticamente irregulares. (...) O texto justificado, com bordas regulares à esquerda e à direita da coluna (...) faz uso eficiente do espaço e produz uma forma limpa na página. (...) Em texto alinhado à esquerda/direita irregular, a margem esquerda é rígida e a direita flexível. (...) O alinhamento à direita é raramente empregado em textos longos e (...) pode ser um desvio bem-vindo do hábito. (idem, 2006, p.108-109)

A direção permite o balanço dos elementos visuais, como textos, fotos e grafismos de uma página para a construção de um padrão mais harmônico na manutenção de uma orientação, ou na desarmonia promovida pela mistura de alinhamentos. “Se houver predomínio de uma direção em particular, resultará uma atração naquela direção” (ARNHEIM, 2006, p. 6). Em outra situação, a disposição do leiaute ao tomar como base um eixo visual, irá conduzir o olhar e construir uma dinâmica capaz de afetar o ritmo de leitura. Na escolha por uma orientação, por exemplo (FIGURA 5) “usar divisões verticais (...) farão o leitor parar, por que elas agem como rupturas no fluxo de imagens. Por outro lado, a divisão horizontal (...) fará o leitor a virar a página” (AMBROSE; HARRIS, 2012, p.140), acelerando sua percepção.

### **3.2.1.2. TOM, COR E TEXTURA**

Estes três elementos são muitas vezes responsáveis por ênfases visuais ou pela construção de níveis de profundidade ou distorção no design, por exemplo. Estas relações serão melhor estabelecidas na

estruturação do modelo, no próximo capítulo, quando referenciarmos essas unidades básicas para identificação dos níveis de harmonia e desarmonia. Dessa forma o tom pode ser entendido como intensidade de luz e os diversos graus que se apresentam entre a sua ausência e sua presença. Ele independe da cor para construir a constituição visual das coisas. Assim, pode-se perceber uma imagem em preto e branco e seus diversos elementos como, formas, texturas e volumes. É o tom que nos permite, por exemplo, em um desenho ou em uma fotografia, distinguir uma esfera de um círculo. Percebe-se assim a profundidade, a dimensão e a perspectiva de tudo a todo instante. A sensibilidade tonal é ainda mais importante e necessária para o homem do que a sensibilidade para a cor. Sem ela, não seria possível enxergar, uma vez que não se estaria apto a perceber a luz e seu reflexo sobre as superfícies que criam zonas de sombra e de claridade.

A cor não tem existência material. Ela pode ser entendida como a percepção do fenômeno que causa uma sensação através do reflexo da luz sobre os objetos. A relação com a cor se dá inteira e exclusivamente pela visão. “Algo que esteja molhado pode ser visto, ouvido (pense numa torneira gotejando) e sentido; mas uma coisa amarela só se pode ver que é amarela. Você não pode ouvir e cheirar o amarelo, você não pode tocar ou provar” (FRASER, 2007, p. 10). É preciso entender sua intensa carga informativa e que é “o mais emocional dos elementos específicos do processo visual, ela tem grande força e pode ser usada com muito proveito para expressar e intensificar a informação visual” (DONDIS, 2003, p. 69). Isso porque a cor é também um evento desencadeado no observador, causando uma resposta, uma sensação. Mas “não se pode falar ‘como uma cor realmente é’ num sentido seguro, ela é sempre determinada por seu contexto. Um fundo branco de modo algum é um fundo zero, mas tem fortes idiossincrasias próprias” (ARNHEIM, 2006, p. 335).

Como um dos mais expressivos elementos visuais encontrado nas páginas das publicações, este elemento alimenta a plasticidade que muitas vezes garante a boa visibilidade no design editorial. “A



cor é um complemento importante que melhora a fisionomia de um diário e serve para ressaltar aqueles temas que interessam destacar entre os leitores” (LAREQUI, 1994, p.160). Arnheim explica que “a cor produz uma experiência essencialmente emocional, enquanto a forma corresponde ao controle intelectual” (2006, p.327).

Quando a cor é vista, impressiona a retina. Quando é sentida, expressa, provoca uma emoção. E é construtiva, pois tem um significado próprio, tem valor de símbolo e capacidade, portanto, de construir uma linguagem que comunique uma idéia... Na realidade, a cor é uma linguagem individual. O homem reage a ela subordinado às suas condições físicas e às influências culturais. (, 1982, p. 27)

No design editorial, a aplicação da cor se desenvolveu principalmente graças ao avanço tecnológico e, sobretudo, por uma mudança de pensamento provocado pela concorrência da imagem televisual. Os jornais sensacionalistas costumam utilizar a cor de forma exagerada, escolhendo combinações fortes e intensas. Já os jornais de referência, por exemplo, se preocupam em manter uma sobriedade de estímulos visuais, usando a cor com mais moderação e discrição. “A cor pode definir, em um relance, a natureza de uma publicação impressa. O tamanho físico de um jornal não é mais um indicador confiável de sua natureza” (FRASER, 2007, pag. 122). A cor é, certamente, um dos mediadores sígnicos de recepção mais instantânea na comunicação jornalística” (GUIMARÃES, 2005, p.135).

Além da visibilidade promovida por seu uso, a cor desempenha uma importante função dentro do design editorial. Por meio dela podem-se delimitar temáticas, destacar assuntos e hierarquizar conteúdos. “A consciência de que a cor pode incorporar significados às informações que são coloridas aumenta a responsabilidade do jornalista e/ou do designer de notícia” (GUIMARÃES, 2005, pag. 135). Segundo Fraser, a cor é um elemento funcional no desenho da página uma vez que a hierarquia visual é essencial para as páginas impressas (2007, pag. 122). Assim, a cor age também como informação.

Para Freire, a cor organiza, chama a atenção, destaca, cria planos de percepção, hierarquiza e direciona a leitura, mas também estabelece relações semânticas que podem ambientar, simbolizar, conotar ou denotar algo. Assim, é possível inferir qual a razão do uso de uma determinada cor, quais as intenções do produtor do discurso; se há, por exemplo, sinceridade ou tentativa de manipulação ao aplicar uma determinada cor em um dado elemento ou fotografia. (2007, p. 81)

A textura se apresenta como elemento visual que provoca a sensação do tato. “A textura é o grão tátil das superfícies e substâncias” (LUPTON; PHILLIPS, 2008, P. 53). Assim, alguém que olha para uma superfície pode perceber sua trama tanto através do tato quanto da visão. Pode-se perceber em uma foto, ou mesmo em construções óticas, como fios e formas superpostos, o valor tátil que ali se expressa. É graças a essa capacidade de se “sentir” a textura com o olhar que se realizam diversos trabalhos e composições que somam a ela, além da possibilidade da cor, a possibilidade de sua materialidade.

O designer usa texturas para estabelecer uma atmosfera, reforçar um ponto de vista ou expressar uma sensação de presença física. Um corpo de texto em Garamond itálico terá uma aparência delicadamente irregular, enquanto um texto em Univers romano parecerá oticamente agradável e com tonalidade homogênea. Do mesmo modo, uma ilustração vetorial detalhadamente desenhada provocará uma sensação diferente da causada por uma imagem captada com uma câmera ou criada a partir de um código. (LUPTON; PHILLIPS, 2008, p. 53)

### **3.2.1.3. ESCALA, DIMENSÃO E MOVIMENTO**

A escala representa a diferença de intensidade ou de tamanho entre os objetos. Assim, percebe-se o grande quando se tem como referência o pequeno e vice e versa. Conseguir harmonizar as proporções entre os objetos de uma construção ou as formas de uma página, muitas vezes requer um desprendimento de tempo e, em alguns casos, de cálculos matemáticos.

Um elemento gráfico pode parecer maior ou menor dependendo do tamanho, da localização e da cor dos elementos ao redor dele. Quando os elementos têm todos o mesmo tamanho, o projeto fica monótono. O contraste no tamanho pode criar uma tensão, bem como uma sensação de profundidade e movimento. Pequenas formas tendem a recuar e grandes a se aproximar. (LUPTON; PHILLIPS, 2008, p. 42)

Existem fórmulas que regulam as proporções entre os objetos dentro de um mesmo conjunto. A mais famosa é a seção áurea grega, que pode ser entendida como a razão entre duas seções de uma reta, as duas dimensões um plano ou entre quaisquer duas grandezas (já que a seção áurea é também usada em composições musicais), onde a menor das duas partes está para a maior assim como a maior está para a soma de ambas. “Ou seja, dividir um segmento de reta em duas partes, de tal modo que a razão entre a menor e a maior parte fosse igual à razão entre a maior e o segmento total” (LAURO, 2005, p. 36).

O poder do segmento áureo de criar harmonia advém de sua capacidade única de unir as diferentes partes de um todo, de tal forma que cada uma continua mantendo sua identidade, ao mesmo tempo em que se integra ao padrão maior de um só todo. (DOCZI, 1981, p. 13)

A dimensão pode ser entendida como a profundidade percebida pela perspectiva e/ou pelo tom. Assim, quando se entra no mundo da pintura, da fotografia ou do desenho técnico, recria-se a idéia visual das dimensões de uma sala, corredor, ou mesmo de um rosto com suas inúmeras e suaves reentrâncias, para criar a ilusão de que se vê algo além da superficialidade rasa e plana do papel. “(...) A concepção e o planejamento de um material visual tridimensional exige sucessivas etapas, ao longo das quais se possa refletir e encontrar as soluções possíveis. Primeiro vem o esboço, geralmente em perspectiva” (DONDIS, 2003, p. 78).

O movimento está presente não só na dimensão do cinema e da televisão, “mostrar imagens numa sequência é uma maneira assimilada de representar o tempo ou o movimento numa superfície

bidimensional” (LUPTON; PHILLIPS, 2008, p. 218). Muito embora o conjunto de imagens seqüenciadas dê a exata noção de como se enxerga o mundo de fato. Mas pode-se perceber o movimento de outras formas. Mesmo no plano impresso, elementos como a escala, a dimensão, a cor e a textura podem implicar movimento e dinâmica na medida em que o olho examina, analisa e esquadrinha com grande velocidade aquilo que se apresenta em uma fotografia ou em uma pintura, por exemplo.

Designers gráficos usam diversas técnicas para sugerir mudanças e movimento na página impressa. Composições diagonais evocam movimento, ao passo que configurações retilíneas parecem estáticas. Cortar uma forma também pode sugerir movimento, assim como o uso de uma linha sinuosa. (LUPTON, PHILLIPS, 2008, p. 216)

### **3.2.2. PRECEITOS DE COMPOSIÇÃO VISUAL EDITORIAL**

O desenho de uma publicação articula certos elementos básicos do design gráfico. Embora possamos explorar essa gramática visual de muitas formas, a infinitude de possibilidades para a composição visual no campo editorial se dá sobre e por esses preceitos. São eles: a página, o grid, a tipografia, a imagem, os grafismos e os brancos (CADWELL; ZAPPATERRA, 2012). É interessante perceber que os elementos aqui apresentados são conceitos mais abrangentes sobre as partes e fragmentos que derivam deles. O que se espera é que esta percepção, aliada às unidades básicas apresentadas anteriormente, permita um diálogo capaz de orientar as forças de harmonia e desarmonia na expressão encontrada entre suas partes e o seu conjunto para a construção do modelo.

#### **3.2.2.1. A PÁGINA**

Talvez a primeira questão acerca do design de uma publicação se dê sobre o posicionamento dos elementos no espaço de uma página. A distribuição daquilo que ocupa o ambiente de uma composição se dá pela percepção primária da forma geométrica que envolve e agrupa

tudo dentro de seu suporte. “O esqueleto das forças visuais criado pelas bordas pode por sua vez influir na maneira como as mesmas são vistas” (ARNHEIM, 2006, p. 40).

A forma retangular do papel em branco funcionando como o primeiro suporte para o desenvolvimento de layout que representa, em primeira análise, a totalidade da mancha gráfica a ser impressa. Entendemos por mancha gráfica toda área impressa de uma publicação, excluindo suas margens paralelas ao retângulo do papel. (SILVA, 2007, p. 92)

É possível afirmar então que tudo que se constrói dentro de uma página sofre uma influência primária de sua forma geométrica. A organização das partes é influenciada pelo todo e essa relação deve, por sua vez, direcionar à leitura de um conjunto equilibrado. Para Mário Garcia, “o desenho de uma página significa também a harmonização dos diversos elementos gráficos. A obtenção de um impacto gráfico e de uma leitura fácil requer uma combinação certa de tipografia, fotografia e espaços em branco” (LAREQUI, 1994, p. 71).

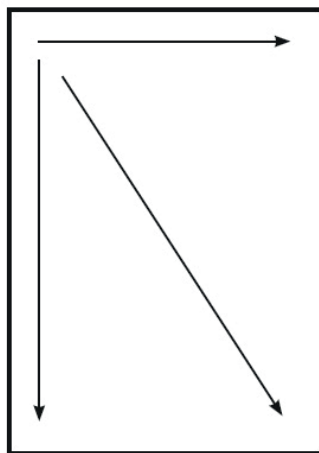
A página é um pedaço de papel, mas também é uma proporção visível e tangível, que soa em silêncio o baixo contínuo do livro. Nela descansa o bloco de texto, que precisa dialogar com a página. os dois juntos - página e bloco - produzem uma geometria polifônica, que por si só é capaz de prender o leitor ao livro, mas também de fazê-lo dormir, enervá-lo ou afugentá-lo. (BRINGHURST, 2015, p. 161)

Muito embora existam diferentes tamanhos de publicações, as páginas possuem características perceptivas comuns que devem ser entendidas pelo designer quando arquitetam as informações em um livro, jornal ou revista. O arranjo das peças assume certos preceitos delimitados pela percepção orientada, por exemplo, pelos caminhos de leitura. Larequi (1994, p. 72) explica que uma página pode ser dividida em quatro partes: a parte superior, que pode também ser chamada de cabeça da página; a parte inferior (base ou pé); a parte esquerda (área de entrada) e a direita (área de saída). A entrada de

uma página é o ponto de partida para a percepção dos conteúdos, uma vez que a leitura ocidental se dá da esquerda para direita e de cima para baixo. Esse caminho de leitura gera então, dentro de uma perspectiva cartesiana, um eixo diagonal que atravessa a página (figura 6). Segundo Fayga Ostrower, citado por Freire:

a divisão do espaço é feita em quadrantes em que se identificam a área de entrada, a base, áreas de leveza, de diminuição de peso e de peso visual. A variação de peso se dá de cima para baixo, em direção à base. Tem-se ainda a área de ação e energia em que os elementos tendem a ganhar destaque quando ali se encontram. Os vetores do desenvolvimento seguem uma diagonal que vem da área de entrada (primeiro quadrante) em direção à área de energia (quarto quadrante, canto inferior direito). (OSTROWER, 1983 apud FREIRE, 1994, p.59-60)

Dentro dessa perspectiva, os elementos posicionados nos quadrantes 1 e 4 atraem mais o olhar e ganham mais destaque que os elementos dos quadrante 2 e 3 (figura 7). Isso implica também, que o leitor percebe melhor os elementos colocados mais acima da página, tomando-os como assunto mais importante. Assim, pode-se afirmar que a posição de um assunto dentro de uma página de jornal indica para o leitor o seu valor-notícia.



**FIGURA 6 - CAMINHOS DE LEITURA**

O eixo diagonal revela a atuação das forças visuais primárias decorrentes dos caminhos de leitura ocidental.

Fonte: Elaborado pelo autor



**FIGURA 7 - ÁREAS FORTES E FRACAS**

Os quadrantes 1 e 4 são comumente percebidos com mais força pelo olhar.

Fonte: Elaborado pelo autor

O espaço dado a um fato em detrimento de outro (escala) é também um forte indício de sua importância. Muito embora, “o número de colunas não determine a importância da notícia. Ao menos não é o critério de hierarquia mais importante” (LAREQUI, 1994, p. 73).

A hierarquização pelo tamanho está calcada na percepção de que o que é maior prevalece sobre o menor, pois será melhor visto. A hierarquização pelo espaço deve combinar os dois aspectos, para indicar o percurso de leitura pela combinação entre posição e área ocupada: da esquerda para a direita, de cima para baixo, do maior para o menor. (FREIRE, 2007, p. 70)

Há ainda uma percepção de valor sobre as páginas. As páginas ímpares, como a capa do jornal e as capas dos cadernos, são percebidas como espaços mais fortes e de maior importância. Larequi afirma que “o desenho da primeira página é tão fundamental que a gente pode sentir-se predisposto a ler mais ou menos o jornal em função da impressão que produz a capa” (1994, p. 77). Nas páginas pares a coluna de entrada é reservada para conteúdos de segunda ordem, sem uma relevância especial para o conjunto da página, por outro lado, nas páginas ímpares é a coluna de saída que funcionava como espaço para assuntos menos importantes (idem, p. 73).

A ordem das páginas tem de ser planejada para garantir que tudo se encaixe em uma edição. Esse planejamento é importante em termos de design porque o fluxo criado pela paginação de uma publicação determinará o ritmo e o equilíbrio, e garantirá que as páginas duplas com conteúdo semelhante sejam espaçadas. (CADWELL; ZAPPATERRA, 2012, p. 162)

Entretanto, Sousa (2005, p. 107-108) aponta para outras possibilidades capazes de organizar e hierarquizar os conteúdos de uma página impressa. Além do espaço ocupado (maior ou menor) e da localização (topo ou base da página, área de entrada e saída, página par ou ímpar), o uso de fotografias, de destaques textuais (títulos maiores, fonte diferente), de molduras ou caixas, ou mesmo de cores, pode acentuar a importância de um assunto.

### 3.2.2.2. O GRID

Todo conjunto de peças que se apresenta para a construção de um leiaute é delimitado primeiramente pela modulação das colunas que, previamente foi arranjado na concepção do projeto gráfico com base em unidades mínimas: os grids. A malha tipográfica, grid ou grelha, se apresenta como elemento básico estrutural de toda arquitetura de uma publicação:

são conjuntos invisíveis de diretrizes, ou sistemas de ordem, que ajudam o designers a determinar a colocação e o uso do texto, imagens e outros elementos de design, como o espaço em branco, margens e fólhos, ajudando a manter a continuidade. (CADWELL; ZAPPATERRA, 2012, p.155).

“Os grids pertencem à infraestrutura da tipografia — da modularidade concreta da prensa tipográfica às onipresentes réguas, guias e sistemas de coordenadas dos aplicativos” (LUPTON, 2006, p.147). Essa malha de fios é delimitada, primeiramente, pelo tamanho da página — corte do papel — e pelas relações de entrelinha (espaço entre as linhas) do corpo de texto que se deseja utilizar.

O sistema de grelhas põe nas mãos do desenhista nem mais nem menos do que um instrumento útil que torna possível criar disposições de imagens e texto interessantes, cheios de contraste e dinâmicos, ainda que não seja, por si mesmo, uma garantia de êxito. (MÜLLER-BROCKMANN, 2014, p.75).

O projeto gráfico deve então, nesse primeiro momento, estar alicerçado sobre o princípio da legibilidade, necessário mais à frente, uma vez que a escolha da tipografia e da entrelinha podem facilitar ou dificultar a leitura dos conteúdos. Além disso:

a redução do número de elementos visuais usados e a sua incorporação num sistema de grelhas cria um sentido de planificação compacta, inteligibilidade e clareza, e sugere uma idéia de ordem no desenho. (MÜLLER-BROCKMANN, 2014, p.13)



Aqui se inicia toda construção imagética de uma publicação. A delimitação das colunas vai então definir o espaço para todas as demais peças. “As colunas têm como fim primordial a organização do material tipográfico de forma coerente com a página” (LAREQUI, 1994, p. 67). Em um segundo momento, o grid servirá como meio de orientação, uma vez que ele:

permite que o designer diagrama rapidamente uma quantidade enorme de informação como um livro ou uma coleção de catálogos, porque muitas questões de design já foram respondidas ao construir a estrutura do grid. Ele também permite vários colaboradores no mesmo projeto, ou numa série de projetos correlatos ao longo do tempo, sem comprometer as qualidades visuais definidas ao se passar de um objeto para outro. (SAMARA, 2007, p. 21)

Estas definições espaciais dadas pelo grid em sua continuidade ou variação modular, são agentes fundamentais na construção de uma tensividade. As opções feitas neste nível estabelecem as estruturas e matrizes de todo jogo que acontece na tarefa compositiva visual. As opções neste momento são muitas. Um leiaute clássico “criado pelo tipógrafo alemão Jan Tschichold (1902-1974), baseia-se em um formato de página com proporções de 2:3. A simplicidade dessa página é criada pelas relações espaciais ‘que contêm’ o bloco de texto em proporções harmoniosas” (AMBROSE; HARRIS, 2012, p. 28). Ainda segundo os autores, as variações para o grid podem ser divididas em basicamente 3 grandes grupos: grids simétricos, onde estes “organizam as informações e proporcionam equilíbrio ao longo de um conjunto de páginas duplas” e “a estrutura da página ímpar é refletida na página par” (2012, p. 30); grids assimétricos, os quais dispõem “as páginas duplas de modo que ambas utilizem o mesmo layout” (2012, p. 42), dessa forma eles podem ser pensados com variações sobre suas colunas ou módulos.

### **Grid baseado em colunas assimétricas**

Grid padrão de múltiplas colunas em que uma delas é mais estreita do que as outras. As páginas par e ímpar utilizam o mesmo grid em vez de serem a imagem espelhada uma da outra como no grid simétrico. A ênfase desse grid baseado em coluna está no alinhamento vertical. Nesse exemplo, divisões verticais fortes são criadas e mantidas com o uso do grid, o que produz uma organização de texto compacta.

### **Grid baseado em módulos assimétricos**

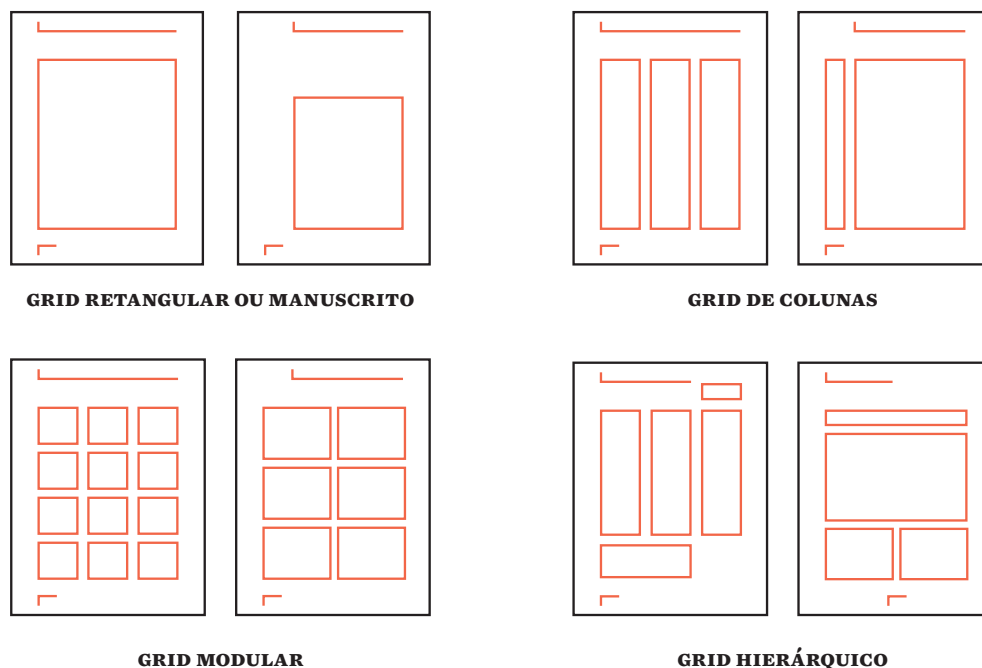
Grid que apresenta uma estrutura menos formal. O grid de módulos (ou campos) permite mais opções para o posicionamento dos elementos. Tipografia e imagens são alinhadas por, ou em, um módulo ou uma série de módulos. Em vez de preencher o espaço de modo consistente e criar um bloco de texto contínuo, a composição textual é dividida em segmentos e posicionada em todo o design para criar uma hierarquia que se integra ao tratamento das imagens. (idem, 2007, p. 42, grifo nosso)

E por fim a opção de trabalhar sem grids, uma vez que:

às vezes, o uso de um grid não é apropriado, devido à natureza ou ao efeito visual que o designers quer produzir, (...) o designer ainda pode se guiar pelos princípios básicos ou pela temática do trabalho para apoiar suas decisões. Assim, a estrutura permanece, mas não será ditada pelo grid. (idem, 2007, p. 58)

Para Samara, existem 8 categorias que esclarecem abordagens e conceitos sobre os grids, e cada uma delas tem relação com a natureza da publicação e/ou a necessidade que se encontrará para expressar visualmente seus conteúdos. Dessas formas, 4 pertencem ao grupo classificado em sua obra como construção (FIGURA 8). São eles o grid retangular, o grid de colunas, o grid modular e o grid hierárquico; onde:

**Grid retangular ou manuscrito** é a estrutura mais simples. (...) É uma grande área retangular que ocupa a maior parte da página. (...) Mesmo numa estrutura tão simples, é preciso cuidar para que a leitura, com a mesma textura página após página, seja agradável. Uma grande quantidade de texto corrido com o mesmo tipo é essencialmente uma composição neutra e passiva.



**FIGURA 8 - GRIDS DE CONSTRUÇÃO**

O autor apresenta as possibilidades para uma construção básica de páginas a partir desses quatro modelos. Fonte: Adaptado de SAMARA, 2007, p. 26-29.

**Grid de colunas.** A informação descontínua se beneficia da organização em colunas verticais. (...) o grid de colunas é muito flexível e pode ser usado para separar diversos tipos de informação. (...) A largura das colunas depende da fonte usada no texto principal. O objetivo é definir uma largura capaz de conter uma quantidade cômoda de caracteres numa linha de tipos em um determinado tamanho. Se a coluna for muito estreita, provavelmente haverá muita quebra de palavras, e será difícil chegar a uma textura uniforme.<sup>23</sup>

**Grid modular** é essencialmente um grid de colunas com muitas guias horizontais que subdividem as colunas em faixas horizontais, criando uma matriz de células chamadas módulos. Cada módulo define um pequeno campo de informação. (...) O grau de controle dentro do grid depende do tamanho dos módulos. Os menores oferecem mais flexibilidade e maior precisão, mas um excesso de subdivisões pode gerar confusão ou redundância.

23 Outra questão retratada pelo autor nesta categoria de grids diz respeito a existência de uma estrutura subordinada à sua estrutura: são as guias horizontais ou *flowlines* (linhas de fluxo) que criam intervalos verticais que permitem acomodar certas quebras de texto ou imagens e criar faixas horizontais de fora a fora. Outra percepção dada nesta categoria são as linhas de topo ou *hangline* (“varal”) encontrada como guia horizontal imaginária no alto do texto principal.

**Grid hierárquico.** Esses grids se adaptam às exigências da informação, mas se baseiam mais numa disposição intuitiva dos alinhamentos, posicionados conforme as várias proporções dos elementos, do que na repetição regular dos intervalos. (...) A atenção às nuances da mudança do peso, do tamanho e da posição na página pode resultar numa armação reproduzível em páginas múltiplas. (SAMARA, 2007, p. 26-29, grifo nosso)

Além dos grids de construção, Samara aponta ainda para as possibilidades de trabalhar sem grids ou de, pelo menos observar, sob o prisma da desarmonia, a composição visual em uma página, onde, segundo ele:

esse tipo de desconstrução arquitetônica ressalta as qualidades visuais de múltiplas estruturas em interação; mudanças de escala ou densidade (...) ajudam a distinguir tipos específicos de informação, além de criar um espaço interativo” (2007, p. 122).

Dessa forma, o autor classifica em 4 tipos a desconstrução (FIGURA 9). São eles: a desconstrução linguística, a composição ótica espontânea, a alusão pictórica ou conceitual e a operação aleatória; onde:

**Desconstrução linguística.** Podem-se usar indicações verbais ou conceituais dentro do conteúdo para quebrar uma estrutura de grid. O ritmo natural da linguagem oral, por exemplo, é muitas vezes usado como guia para a mudança do peso, tamanho, cor ou alinhamento dos tipos; palavras gritadas ou “fortes” podem ficar em tipos maiores, em bold ou itálico. (...) Quebrar frases e palavras num texto corrido chama a atenção para partes individuais de um discurso. Quando se aumenta o espaço entre elas, o texto assume uma aparência de matriz e a suposta ordem da leitura pode começar a mudar.

**Composição ótica espontânea.** Longe de ser aleatório, este método compositivo pode ser definido como uma distribuição intuitiva deliberada do conteúdo com base em seus aspectos formais: enxergar as relações e contrastes visuais. (...) A vivacidade característica deste método tem afinidade com a técnica de colagem. (...) O resultado é uma estrutura que depende das tensões óticas da composição e de suas conexões com a hierarquia das informações contidas no espaço.

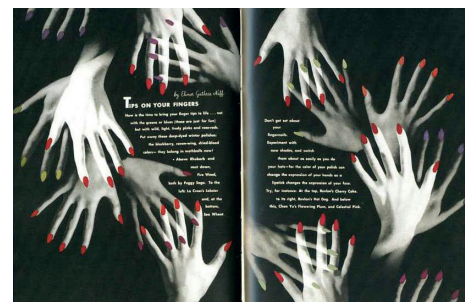
**Alusão pictórica ou conceitual** é derivar uma ideia visual do conteúdo e impô-la sobre o formato da página como uma espécie de estrutura arbitrária. (...) Mesmo sem nenhum grid, as composições sequenciais têm uma espécie de unidade, graças à ideia central. (...) Este tipo de estrutura cinética é amorfo - ele, literalmente, não tem forma discernível -, mas seus efeitos podem ser reconhecidos e entendidos (...)

**Operação aleatória.** O uso do acaso como princípio organizativo pode parecer anti-intuitivo. Mas os resultados imprevisíveis muitas vezes ajudam a comunicação de um ponto de vista conceitual. (...) O designer pode jogar tinta numa superfície, mas sabe que surgirão certos padrões devido ao tamanho do pincel ou ao tipo de gesto; aumentar o corpo de um tipo numa composição sem ajustar a posição inicial pode resultar numa composição. (...) A disposição aleatória resultante pode ajudar a comunicar ideias de movimento. (SAMARA, 2007, p.124-127, grifo nosso)



**DECONSTRUÇÃO LINGUÍSTICA**

Fonte: F.T. Marinetti, 1919



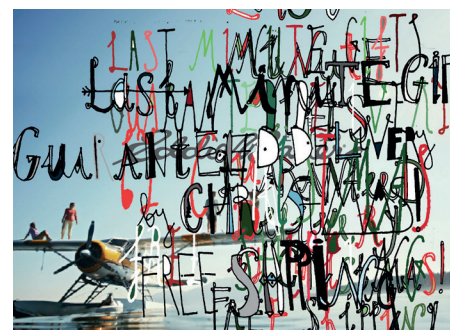
**COMPOSIÇÃO ÓTICA ESPONTÂNEA**

Fonte: Alexey Brodovitch, 1941



**ALUSÃO PICTÓRICA OU CONCEITUAL**

Fonte: Alexey Brodovitch, 1938



**OPERAÇÃO ALEATÓRIA**

Fonte: David Carson, 2013

## FIGURA 9 - GRIDS DE DECONSTRUÇÃO

O autor apresenta quatro possibilidades básicas para conceituar o não uso de grids

É lógico que estas disposições e classificações quanto ao grid não restringe seu uso à elas. O que encontramos é a possibilidade da combinação e sobreposições para a construção de novos layouts e novos conceitos. Essa polarização nos ajuda a perceber como, dentro de um grid, os níveis de harmonia e desarmonia pode ser percebidos, bem como a adição de informações visuais entre estes irá gerar o contraste visual que assegurará uma variedade tensiva.

### **3.2.2.3. A TIPOGRAFIA**

A tipografia é muitas vezes o principal elemento visual de uma publicação, uma vez que ela é também responsável direto pela transmissão dos conteúdos, proporcionando ordem na estrutura e na forma do texto impresso. “É um ofício por meio do qual os significados de um texto (ou sua ausência de significado) podem ser clarificados, honrados e compartilhados, ou conscientemente disfarçados” (BRINGHURST, 2015, p. 23). “Cabe à tipografia a tarefa de tornar o texto escrito legível. É ela quem dá a forma visível e durável à linguagem humana. É também uma das responsáveis por dar energia e vida ao texto” (FREIRE, 2007, pag. 72). Em grande parte, corresponde ao elemento principal que expressa visualmente a natureza de uma publicação, recebendo imensa atenção por parte dos designers editoriais.

Como corpo, o texto é mais íntegro e completo que os elementos que o circundam, sejam eles imagens, legendas e fólios, ou banners, botões e menus. Os designers geralmente tratam a mancha de texto com consistência, fazendo-o parecer como uma substância coerente distribuída ao longo dos espaços de um documento. (LUPTON, 2006, p. 83)

A tipografia se dedica a resolver funcionalmente as exigências diárias de um meio impresso ou digital que devem ser determinadas e testadas no momento em que se concebe um projeto gráfico.

Em um livro mal desenhado, as letras, pulverizadas, postam-se como cavalos famintos no campo. Em um livro desenhado mecanicamente, elas assentam como pães mofados e carne



de terceira na página. Já em um livro bem-feito, no qual designer, compositor tipográfico e impressor fizeram, todos, o seu trabalho, as letras estão vivas, não importa quantos milhares de linhas e páginas tenham de ocupar. (BRINGHURST, 2015, p. 23)

O designer deve estar atendo as diferentes possibilidades que cada veículo de comunicação permite. Cada tipo tem uma personalidade que casa melhor com os diferentes tipos de publicação, e essa apresentação, manutenção ou mudança, afeta de alguma forma a percepção do ritmo ao longo da paginação.

A mais simples das escalas que existe tem uma nota só. Usar apenas uma nota chama a atenção para parâmetros como ritmo e inflexão. Os primeiros tipógrafos do Renascimento compunham seus livros com uma única fonte — ou seja, um tipo de um único tamanho —, suplementada por grandes iniciais desenhadas à mão ou gravadas especialmente para as aberturas de capítulos. Suas páginas mostram como uma só fonte é capaz de produzir texturas como homogeneidade sensual e variedade rítmica bem maiores que as de uma máquina de escrever, em que as letras frequentemente têm largura, peso e tamanhos únicos. (BRINGHURST, 2015, p. 54)

A tipografia pode estar carregada de sentidos capazes de indicar e enaltecer, por exemplo, aquilo que é moderno, transgressor, alegre, conservador ou sereno, delimitando visualmente a intenção de uma informação, de uma mensagem ou de um produto.

Os jornais de referência (ou sérios) tendem a usar fontes um pouco mais tradicionais, geralmente serifadas, de acordo com o grau de tradicionalidade ou de modernidade que queiram avocar para si. Os pesos das letras tendem a ser menores que nos jornais populares, que, por sua vez, tendem a utilizar fontes sem serifa, por parecerem mais simples e despojadas. (...) A depender do desenho das letras, um enunciado pode assumir diferentes significações. Pode ser lido como um grito ou como um murmúrio, uma forma de interjeição, um aviso ou uma exclamação. (FREIRE, 2007, p. 76)

A utilização de uma fonte alcança, além dos aspectos da visibilidade e da legibilidade, o caráter contextual que direciona e reforça a intenção da mensagem.

Um designer editorial usará o texto para interpretar e expressar o editorial, comunicar significado, oferecer variação, trabalhar com a imagem e outros elementos de design para transmitir emoções ou criar vínculos simbólicos ou laterais. Isso pode ser alcançado de várias formas: a manipulação pode oferecer oportunidades para criar vínculos entre, ou jogar com: tipografia, imagem e significado; a combinação de diferentes pesos, entrelinhas, tamanhos e variações pode oferecer interpretações abstratas ou literais expressivas do conteúdo; o uso de uma fonte associada com um clichê específico, como um tipo gótico ou de máquina de escrever, pode criar um vínculo simbólico ou cultural que imediatamente transmite algo sobre o conteúdo. (CALDWELL; ZAPPATERRA, 2014, p. 179)

Para Larequi (1994, p. 86), dentro de uma página existem quatro maneiras de utilizar as letras de imprensa para informar o leitor sobre a relativa importância de cada texto concreto: o tamanho da letra, o peso, a largura das colunas e a posição dentro da página. Assim, um título escrito com um corpo maior, utilizando letras maiúsculas (CAIXA ALTA) e um negrito (**BOLD**) terá mais peso visualmente e será percebido como algo de maior importância frente a títulos menores e, assim, com menos peso.

Uma palavra composta em MAIÚSCULAS dentro de um texto pode parecer exagerada, e uma LONGA PASSAGEM COMPOSTA INTEIRAMENTE EM VERSAIS TERÁ UMA APARÊNCIA HISTÉRICA. Os VERSALETES (SMALL CAPS) são projetados para alinhar-se com a altura-x das minúsculas. (LUPTON, 2006, p. 48)

Ou ainda: um texto em caixa alta passa a ser percebido como assunto importante quando colocando no topo da página, principalmente se tomar grande parte da dimensão horizontal delimitada pelas colunas.



Como elemento do design os títulos são, junto com as fotografias, os primeiros elementos gráfico que se vê em uma página de jornal. Sua força gráfica pode atrair ou não o leitor para uma determinada notícia. Os títulos se impõem graficamente ao leitor. (LAREQUI, 1994, p.107)

A construção de uma página mais ou menos harmoniosa se dará também na manipulação dos elementos tipográficos que regulam seu peso, altura, largura, entrelinha e estilo. “Os designers criam hierarquia e contraste ao jogar com a escala das letras. Mudanças na escala ajudam a criar contraste visual, movimento e profundidade” (LUPTON, 2006, p.38).

As condições para que uma página impressa mostre na sua totalidade uma harmonia e seja fácil de ler estão na clareza do tipo de letra e no seu tamanho, no tamanho das linhas, nos espaços entre linhas, e no tamanho das margens. O formato da página e o tamanho das margens determinam o tamanho da área tipográfica. A impressão geral de estética resultante depende da qualidade das proporções do formato da página, do tamanho da área tipográfica e da tipografia. (MÜLLER-BROCKMANN, 2014, p. 49-50)

É necessário ainda notar que alguns dos elementos que participam da anatomia de uma publicação, apontados por Cadwell e Zappaterra (2012, p. 86-88), são indissociáveis da questão tipográfica. Assim, corpo do texto, tag-lines, manchetes, linhas finas, olhos, subtítulos, linhas de crédito, janelas, boxes, quadros, infográficos, legendas e fólios participam da construção do leiaute, o que permite também a fragmentação e a organização dos conteúdos e as variações que garantem a percepção de constantes ou mudanças no ritmo.

A capacidade do olho e da mente humana de reunir e ajustar elementos e de entender seu significado constitui a base do design e proporciona o princípio que torna possível o layout de uma página impressa. (HURLBURT, 1980, p.137)

#### 3.2.2.4. A IMAGEM

Entenderemos neste tópico como imagens as fotografias, as ilustrações e a infografia (embora possa ser percebida como imagem, nesta categoria não iremos incluir a tipografia). Em um nível estrutural e compositivo, observaremos o caráter imagético da tipografia na medida em que esta se apresenta como tal. “Imagens são os elementos gráficos que dão vida a um design. Seja como foco principal de uma página ou como um elemento secundário, desempenham um papel essencial na comunicação de uma mensagem” (AMBROSE; HARRIS, 2012, p. 70). Há uma clara diferença no uso e no tipo quando observamos com cuidado o papel da imagem em publicações. Ela pode, por exemplo:

**Mostrar (dizer):** quando se apresenta como um referente reconhecível do “real”. É o caso da fotografia em geral e dos desenhos e infográficos, em que os elementos constituintes da imagem não sofrem deformações tais que inviabilizem o reconhecimento daquilo ao qual a imagem se refere;

**Interpelar:** apresentar a imagem de um personagem que olha diretamente “nos olhos” do leitor. Isso estabelece uma relação simetria entre o enunciador e o coenunciador e um menor distanciamento;

**Classificar:** usar rubricas que diferenciem assuntos e abordagens. Além destas, a classificação pelo design pode ser percebida pela repetição de composições envolvendo tipografia, cores e elementos gráficos;

**Hierarquizar:** dispor os elementos em sequência diferenciando-os pelos tamanhos, cores ou sobreposições, ou seja, uma diferenciação valorativa do que foi classificado;

**Induzir:** fazer a articulação entre textos e imagens que pré-ordena o universo do discurso na intenção do leitor (enunciação pedagógica). Tem a ver também com a construção do percurso de leitura proposto;

**Citar:** utilizar-se de discursos de terceiros ou imagens estereotipadas (discurso reportado) baseando-se na interdiscursividade e na intertextualidade. (FREIRE, 2007, p. 27, grifo nosso)

Dentre as possibilidades para o entendimento da funcionalidade da imagem, a fotografia pode ser entendida como uma mensagem icônica pela qual se mostra a realidade de um acontecido em um dado momento. Além do valor notícia presente transmitido através do critério

presencial do fato que ali está registrado, colaborando profundamente para a composição visual, atraindo o olhar para dentro da página. As ilustrações e infográficos são entendidos como recursos visuais capazes de agrupar informações e/ou acontecimentos e apresentá-los de maneira pedagógica e didática, alcançando o leitor por sua visibilidade e dinâmica. Durante a década de 1990 houve um crescimento acentuado na utilização desses recursos imagéticos, principalmente dos infográficos. “Os princípios básicos de layout ajudam o designer a utilizar imagens de maneira consistente para que mantenham harmonia com outros” (idem. 2012, p. 70). Isso porque a imagem está dotada de valores de referência. “Através da fotografia, um registro visual e quase incomparavelmente real de um acontecimento na imprensa diária, semanal ou mensal, a sociedade fica ombro a ombro com a história” (DONDIS, 2003, p. 89).

As formas representativas, por fim, são aquelas que, mesmo quando reproduzem a aparência das coisas essa aparência é utilizada como meio para representar algo que não está visivelmente acessível e que, via de regra, tem um caráter abstrato geral. (SANTAELLA, 2002 p. 59)

A premissa de que a foto tem valor informativo é evidente, uma vez que nesta:

O que inspira este olhar é a busca de um ‘suplemento’ (possível no desvelar do que, por vezes, o próprio olho não viu) um pouco de arte e pensamento; busca de algo que se conserva, permanece; um tempo na imagem que dura e coexiste” (GONÇALVES, 2003, p. 89).

Assim, a imagem (principalmente a fotográfica) eleva o valor de uma informação, somando-se a construção dada pelo texto. Embora não tenhamos a pretensão de contemplar a dimensão semântica da imagem dentro deste modelo, algo já discutido, entenderemos as forças esquemáticas de sua composição. Na FIGURA 10, por exemplo:

o posicionamento das imagens realça sua dramaticidade. A disposição das imagens bem no alto da página com uma margem superior estreita e uma margem inferior maior adiciona intensidade. (AMBROSE; HARRIS, 2012, p. 74)



**FIGURA 10 - DIVERSINONI VISIVE**

Fonte: Giovanni Murolo, Itália, 2006

É comum o uso desse recurso para a contrução de uma ênfase sobre uma fotografia, grafismo ou texto. Em outro caso, o a utilização em sequência de imagens na apresentação de um editorial, revelam a intenção narrativa e de ênfase sobre aquele momento dentro de uma publicação, uma vez que:

As seções de ensaio intercaladas, embora tipograficamente contidas, também transmitem uma sensação de movimento. Um recuo profundo do título do ensaio e do nome do autor sugere movimento da esquerda para a direita nos textos. (AMBROSE; HARRIS, 2012, p. 75)

Ou ainda no caso de:

Recortar, ampliar, repetir ou fotografar uma imagem com abordagens incomuns pode ter um enorme impacto em um layout e criar perspectivas originais e inesperadas. Técnicas como o corte e a ampliação também podem concentrar a atenção na parte da imagem que contém essa essência, ou criar um diálogo significativo com o texto e, em última instância, uma relação dinâmica com o texto e o layout. Se mais de uma imagem é usada,

esse relacionamento se torna mais complexo, com a necessidade de criar uma interação narrativa entre as imagens e entre as imagens e o texto. (CALDWELL; ZAPPATERRA, 2014, p. 104)

### **3.2.2.5. Os GRAFISMOS E BRANCOS**

O ponto, a linha e a forma são exemplos de elementos que compõem os grafismos de uma página. Os brancos, por outro lado, são entendidos aqui como a ausência de peças e textos. O branco talvez seja o mais complexo e eficiente mecanismo de harmonia (e contraste) para um designer gráfico. Consiste em avaliar o espaço disponível para criar zonas de descanso para o olhar, melhorando a legibilidade e o agrupamento dos objetos. Muitas vezes, o uso do fio/grafismo não é a melhor solução para separar conteúdos criar contraste, hierarquia ou estruturar o ritmo, todavia, a utilização de peças gráficas do projeto pode fragmentar um texto e proporcionar zonas de descanso. Essa relação permite sustentar o conceito básico de contraste uma vez que “a contradição entre a solidez dos corpos orgânicos sugerida pelo assunto e o vazio perceptivo dos espaços brancos devido às cavidades e ausência de textura intensifica o conflito que o desenho pretende expressar” (ARNHEIM, 2006, p. 226). No design editorial “o espaço branco entre o título e as colunas de texto acentuam a importância do título porque cria a impressão duma zona de repouso” (MÜLLER-BROCKMANN, 2014, p. 69).

O moderno design de uma página impressa tem como objetivo reunir os elementos gráficos dominantes e secundários caracterizados pela tipografia, ilustrações, legendas, espaços em branco, o texto escrito, que através de sua estrutura e configuração traduzem a intencionalidade do que se deseja comunicar. A utilização de elementos geométricos funciona como elo entre o artista e o observador, agindo sobre a percepção através do sistema sensorial orientado por estímulos, o que resulta em uma cumplicidade recíproca, redundando em um eficiente processo de comunicação. (SILVA, 2007, p. 65)

A utilização dos grafismos e brancos permite que o contraste entre eles revele os níveis de agrupamento e diferenciação, construindo uma hierarquia visual capaz de dar movimento e dinâmica a uma página. Assim como uma publicação sem contraste pode ser confusa e sem atrativos, o excesso de elementos diferenciados pode resultar em algo de difícil compreensão, “nervoso” e exagerado. A escolha inadequada dos espaços em branco, recorte de fotos, cores, fios e tipografias afetarão o ritmo de forma decisiva. Para Freire, o contraste pode ser utilizado no design de editorial como:

(...) contraste de tamanho, que dá o sentido da dimensão ou do exagero expressivo dessa propriedade (seja num elemento da fotografia, ou ilustração, seja na tipografia); contraste de cor, que cria harmonias expressivas ou identificadoras (unidade); contraste de forma, que enfatiza o nivelamento ou o aguçamento das formas (contraste entre as regulares e irregulares, pontiagudas x arredondadas, linhas retas x orgânicas); contraste de direção deixando clara a oposição ou concordância dos elementos expressivos (FREIRE, 2007, p. 58).

De forma abrangente, a dicotomia entre grafismos e brancos possibilita a relação entre figura e fundo, “também conhecidos como espaço negativo e positivo, (os quais) estão em ação em todas as facetas do design gráfico” (LUPTON, PHILLIPS, 2008, p. 85). Todo esse conjunto ajuda a manter a ordem de uma página, além de servirem como recurso para garantir boa visibilidade e legibilidade.

Os brancos permitem a construção de um contexto mais “silencioso” e, paradoxalmente, enfático sobre algo mergulhado entre suas bordas, uma vez que “o dispositivo é uma maneira de pensar a articulação entre vários elementos que formam um conjunto estruturado, pela solidariedade combinatória que os liga” (CHARAUDEAU, 2006, p. 104), o desafio passa então a ser o de transformar o vazio em espaço.

Eu tenho um problema com espaço. Não é que não pensemos em espaço. Pelo contrário, os designers gráficos são obcecados pelo espaço: o espaço entre as coisas - linhas de letras, colunas, calhas - o espaço dentro das coisas - contra-formas - e o espaço

em volta das coisas - margens, bordas, quadros. Mas o nosso animal de estimação, aquele ao qual estamos quase religiosamente ligados, é o espaço em branco. O espaço em branco, especialmente para aqueles de nós treinados como designers modernos, exala uma espécie de aura mística e apenas parcialmente contida. O controle do espaço em branco, até mesmo a simples percepção dele, é um dos truques de mágica básicos do designer. Espaço em branco, um subproduto bidimensional da modernização da página impressa. O espaço em branco não existe como um conceito discreto - uma espécie de derivada visual que pode ser negociada no mercado da crítica - até que foi inventada na virada do século passado pelos titãs da vanguarda: Tschichold, Bayer Rodchenko, Malevich. e CO. “O espaço em branco é para ser considerado como um elemento ativo, não um fundo passivo, Jan Tschichold aconselhava em 1930. (Nota: É PARA SER.) (ROCK, 2013, p.178)

Por fim, podemos ainda pensar nessa relação de forma difusa, dada a possibilidade de sobreposição de elementos e a criação de transparências. Dessa forma, os grafismos podem “servir para adicionar complexidade ao permitir que as camadas se misturem e se confundam” (LUPTON, PHILLIPS, 2008, p.148). Assim, é importante perceber que os grafismos e brancos podem trabalhar juntos. A boa articulação entre esses recursos vai permitir a criação de uma boa composição gráfica para melhor controle acerca do ritmo na paginação.

#### 4. O MODELO DE ANÁLISE RÍTMICA EDITORIAL - MARE

As definições e técnicas apresentadas aqui seguem as tipologias tratadas por Dondis em sua obra *Sintaxe da Linguagem Visual* (2003) e buscam correlacionar suas características ao arcabouço compositivo encontrado na paginação. É importante dizer que, embora estas categorias se apresentem como pares opostos:

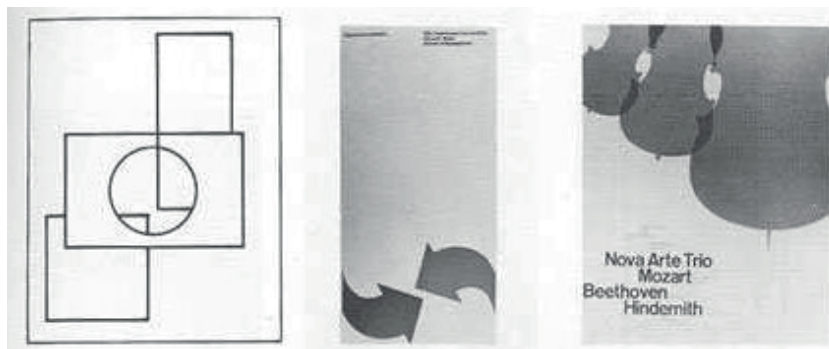
Os extremos de significados podem ser transformados em graus menores de intensidade, a exemplo da gradação de tons de cinza entre o branco e o negro. Nessas variantes encontra-se uma vastíssima gama de possibilidades. (DONDIS, 2003, p. 139)

Dessa forma, estas são as técnicas visuais apontadas pela autora que compreendem a harmonia e a desarmonia visual e que são base fundamental dentro deste modelo de análise tensiva: 1. *equilíbrio e instabilidade*; 2. *simetria e assimetria*; 3. *regularidade e irregularidade*; 4. *simplicidade e complexidade*; 5. *unidade e fragmentação*; 6. *economia e profusão*; 7. *minimização e exagero*; 8. *previsibilidade e espontaneidade*; 9. *atividade e estase*; 10. *sutileza e ousadia*; 11. *neutralidade e ênfase*; 12. *transparência e opacidade*; 13. *estabilidade e variação*; 14. *exatidão e distorção*; 15. *planura e profundidade*; 16. *singularidade e justaposição*; 17. *sequencialidade e acaso*; 18. *agudeza e difusão*; 19. *repetição e episodicidade*.

Vamos então entender como são definidos pela autora cada um dos pares visuais e como estes podem ser correlacionados com o leiaute das páginas de uma publicação. No par de páginas, a percepção do equilíbrio poderá então ser percebida pela elaboração dada no conjunto de suas partes. As forças esquemáticas dadas pela estruturação dos títulos, fotos, massas de texto, cores e grafismos serão responsáveis pela ocupação da área estabelecida e pela construção da percepção visual que estrutura o ritmo.

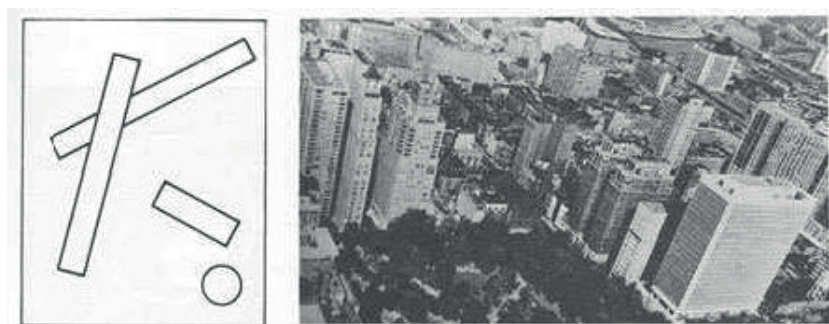


#### 4.1.1. EQUILÍBRIO E INSTABILIDADE



**FIGURA 11 - EQUILÍBRIO**

Fonte: Dondis, 2003, p.141



**FIGURA 12 - INSTABILIDADE**

Fonte: Dondis, 2003, p.141

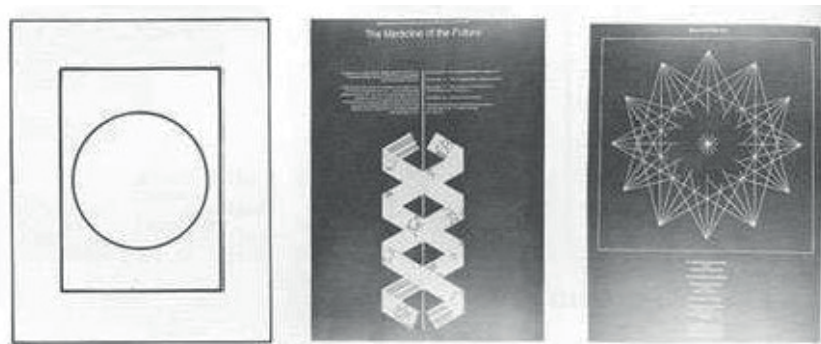
O **equilíbrio** (FIGURA 11) é o elemento mais importante das técnicas visuais. Sua importância fundamental baseia-se no funcionamento da percepção humana e na enorme necessidade de sua presença, tanto no design quanto na reação diante de uma manifestação visual. Num continuum polar, seu oposto é a instabilidade. O equilíbrio é uma estratégia de design em que existe um centro de suspensão a meio caminho entre dois pesos. A **instabilidade** (FIGURA 12) é a ausência de equilíbrio e uma formulação visual extremamente inquietante e provocadora. (DONDIS, 2003, p.141, grifo nosso)

Na articulação dos elementos apresentados no capítulo 2, a composição visual das páginas mobiliza uma relação de equilíbrio ou de instabilidade de seu conjunto. Isso será possível quando a posição dos elementos tipográficos, por exemplo, são contrabalanceados em escala, direção ou movimento, criando uma relação entre seus pró-

prios grafismos e na apresentação do conjunto dado pelo encontro das páginas. “A relação entre elementos em uma página nos lembram as relações físicas. O equilíbrio visual acontece quando o peso de uma ou mais coisas está distribuído igualmente ou proporcionalmente no espaço.” (LUPTON; PHILLIPS, 2008, p.29)

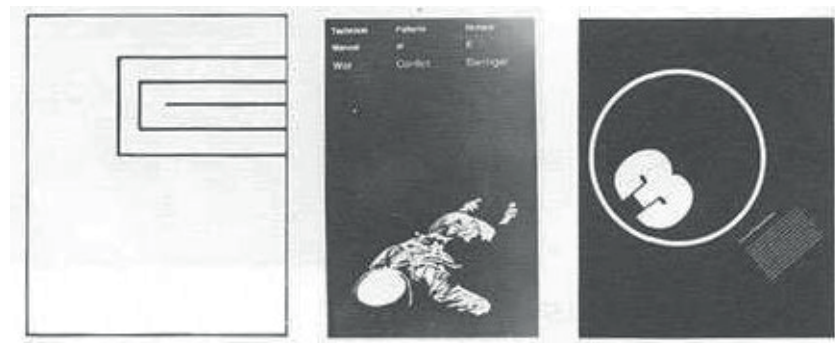
É importante perceber que as relações encontradas aqui não são necessariamente dadas pela quantidade ou profusão de informações visuais. Neste caso, mesmo um modelo de grid de composição ótica espontânea ou de operação aleatória, poderá apresentar equilíbrio quando equaliza seus espaços de forma harmoniosa, balanceando a posição e a escala dentro da composição do spread, por exemplo.

#### 4.1.2. SIMETRIA E ASSIMETRIA



**FIGURA 13 - SIMETRIA**

Fonte: Dondis, 2003, p.142



**FIGURA 14 - ASSIMETRIA**

Fonte: Dondis, 2003, p.142

O equilíbrio pode ser obtido numa manifestação visual de duas maneiras: **simétrica** (FIGURA 13) e **assimetricamente** (FIGURA 14). Simetria é equilíbrio axial. É uma formulação visual totalmente resolvida, em que cada unidade situada de um lado de uma linha central é rigorosamente repetida do outro lado. Trata-se de uma concepção visual caracterizada pela lógica e pela simplicidade absolutas, mas que pode tornar-se estática, e mesmo enfadonha. Os gregos viam na assimetria um equilíbrio precário, mas, na verdade, o equilíbrio pode ser obtido através da variação de elementos e posições, que equivale a um equilíbrio de compensação. Nesse tipo de design, o equilíbrio é complicado, uma vez que requer um ajuste de muitas forças, embora seja interessante e fecundo em sua variedade. (DONDIS, 2003, p.142, grifo nosso)

No design editorial, a própria estrutura da publicação nos leva a observar a composição sob a ótica da simetria, dada a relação espacial encontrada entre as páginas em publicações convencionais. Além do recorte visual retangular delimitado pelo suporte, a linha vertical criada pela calha tende a se posicionar como uma das primeiras relações espaciais que balanceia o spread.

Um layout é classificado como simétrico quando seus pesos visuais se equivalem em valores, estando sua sustentação assentada no centro geométrico, que é determinado pelo cruzamento das diagonais de um formato determinado. Para avaliar se uma disposição é simétrica, basta imaginar uma linha que passe pelo centro geométrico e verificar se existe compensação entre os pesos visuais da página. (COLLARO, 2007, p. 47)

Dessa forma, as relações simétricas ou assimétricas podem ser facilmente percebidas na organização visual dos elementos presentes. Em grande parte, livros de texto com margens internas iguais, estão dentro dessa categoria. Dado a estrutura física impressa de uma publicação, podemos notar que as relações espaciais permitidas por esta categoria estão intimamente relacionadas ao objeto gráfico editorial, seja ele um livro, revista ou jornal. Todavia, Arnheim adverte para o fato de que:

A assimetria lateral se manifesta numa distribuição desigual de peso e num vetor dinâmico que vai da esquerda para a direita do campo visual. É improvável que se note o fenômeno em padrões totalmente simétricos, por exemplo, a fachada de um edifício, mas é absolutamente efetivo nas pinturas. O historiador de arte Heinrich Wölfflin mostrou que os quadros mudam a aparência e perdem o significado quando se os observa pela imagem que projetam num espelho. Concluiu que isto acontece porque os quadros são “lidos” da esquerda para a direita, e naturalmente a sequência muda quando o quadro se inverte. Wölfflin observou que a diagonal que vai da parte inferior esquerda até a parte superior direita é vista em ascensão, a outra como se descesse. Qualquer objeto pictórico parece mais pesado no lado direito do quadro. Por exemplo, quando a figura de Sixto, na Madonna Sistina, de Rafael se move para a direita pela inversão da pintura, parece tão pesada que toda a composição parece perder o equilíbrio - FIGURA 15. (ARNHEIM, 2006, p. 27)

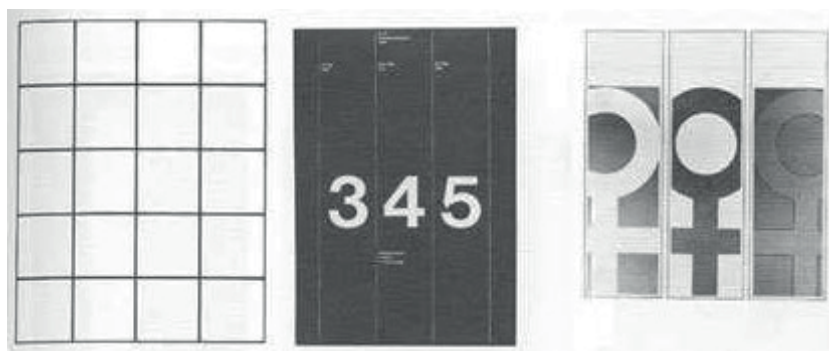


**FIGURA 15 - PESO E ASSIMETRIA**

Original à esquerda. Fonte: Rafael, Madonna Sistina. 1513-14. Óleo sobre lenzo, 265 x 196 cm

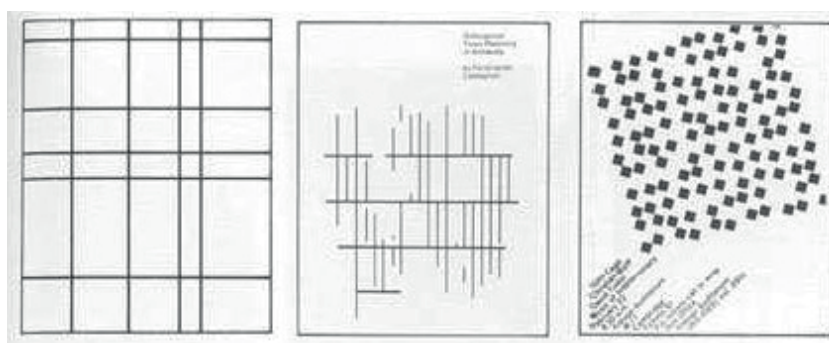
Como observamos anteriormente em nosso segundo capítulo, ao conceituar a página, a posição e ocupação dos elementos promovem diferentes interações dos objetos e seus espaços. No exemplo acima, esta construção ilustra o fato de que as relações identificadas pelo recorte gráfico mesmo assimétrico podem evocar equilíbrio e que, tomando o exemplo de outra forma, a simples simetria não é necessariamente capaz de promover a ordem ou evocar uma boa composição visual, todavia tende sempre a uma construção menos dinâmica e de menor tensividade quando comparada à dinâmica promovida pela assimetria.

### 4.1.3. REGULARIDADE E IRREGULARIDADE



**FIGURA 16 - REGULARIDADE**

Fonte: Dondis, 2003, p.143



**FIGURA 17 - IRREGULARIDADE**

Fonte: Dondis, 2003, p.143

A **regularidade** (FIGURA 16) no design constitui o favorecimento da uniformidade dos elementos, e o desenvolvimento de uma ordem baseada em algum princípio ou método constante e invariável. Seu oposto é a **irregularidade** (FIGURA 17), que, enquanto estratégia de design, enfatiza o inesperado e o insólito, sem ajustar-se a nenhum plano decifrável. (DONDIS, 2003, p.143, grifo nosso)

Neste caso, o exemplo apresentado pela autora para regularidade pode facilmente ser associado à configuração dada por um grid modular, onde encontramos a constante matemática dos espaços. Já no exemplo seguinte, a irregularidade pode ser entendida como grid de uma operação aleatória. É sobretudo a disposição espacial dos elementos dentro do spread que transmitirá a ideia dos aspectos aqui apresentados.



#### 4.1.4. SIMPLICIDADE E COMPLEXIDADE



**FIGURA 18 - SIMPLICIDADE**

Fonte: Dondis, 2003, p.144



**FIGURA 19 - COMPLEXIDADE**

Fonte: Dondis, 2003, p.144

A ordem contribui enormemente para a síntese visual da **simplicidade** (FIGURA 18), uma técnica visual que envolve a imediatez e a uniformidade da forma elementar, livre de complicações ou elaborações secundárias. Sua formulação visual oposta, a **complexidade** (FIGURA 19), compreende uma complexidade visual constituída por inúmeras unidades e forças elementares, e resulta num difícil processo de organização do significado no âmbito de um determinado padrão. (DONDIS, 2003, p.144, grifo nosso)

No design editorial, a simplicidade é muitas vezes conseguida na manutenção de um alinhamento para textos e objetos, dado a estruturação de uma uniformidade por esses recursos. Por outro lado, a mistura de alinhamentos ou a falta de uma clara estrutura hierárquica, podem facilmente dar início a leituras mais complexas. Porém, não se trata necessariamente de garantir a falta de legibilidade.

de ou acesso a informação. Esta pode ser conseguida em níveis mais emaranhados, se esta for a intenção dada pelo conceito do projeto ou da paginação. Um infográfico pode, por exemplo, parecer visualmente complexo, dada a natureza das informações arquitetadas, mas os dados apresentados por meio de seus grafismos devem ainda funcionar para o seu entendimento por na verdade ser esta a sua função final.

Para colaborar com esta definição acerca do que podemos entender como simples em um leiaute, Arnheim define a simplicidade correlacionando à princípios da Gestalt. Segundo ele:

A formação do objeto é consumada através do princípio da simplicidade, do qual: as leis de semelhança constituem uma aplicação especial. Um objeto visual é tanto mais unitário quanto mais estritamente semelhantes forem seus elementos em fatores como cor, claridade, velocidade e direção de movimento. (ARNHEIM, 2006, p. 79)

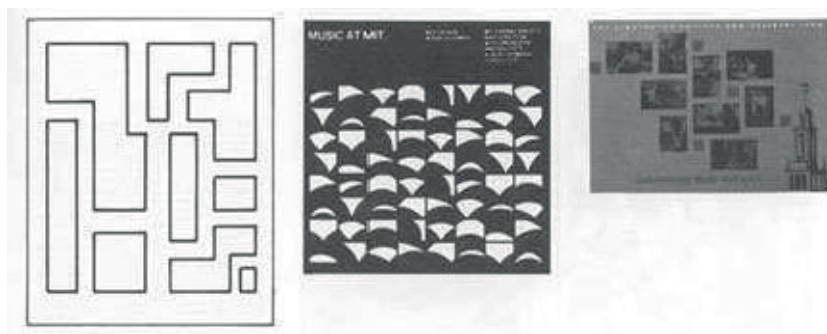
Na construção de uma tensividade ao longo da paginação, será importante notar que há modificações entre níveis mais simples e níveis mais complexos.

#### **4.1.5. UNIDADE E FRAGMENTAÇÃO**



**FIGURA 20 - UNIDADE**

Fonte: Dondis, 2003, p.145



**FIGURA 21 - FRAGMENTAÇÃO**

Fonte: Dondis, 2003, p.145

As técnicas de **unidade** (FIGURA 20) e **fragmentação** (FIGURA 21) são parecidas com as da simplicidade-complexidade, e envolvem estratégias de design que conservam o mesmo parentesco. A unidade é um equilíbrio adequado de elementos diversos em uma totalidade que se percebe visualmente. A junção de muitas unidades deve harmonizar-se de modo tão completo que passe a ser vista e considerada como uma única coisa. A fragmentação é a decomposição dos elementos e unidades de um design em partes separadas, que se relacionam entre si mas conservam seu caráter individual. (DONDIS, 2003, p.145, grifo nosso)

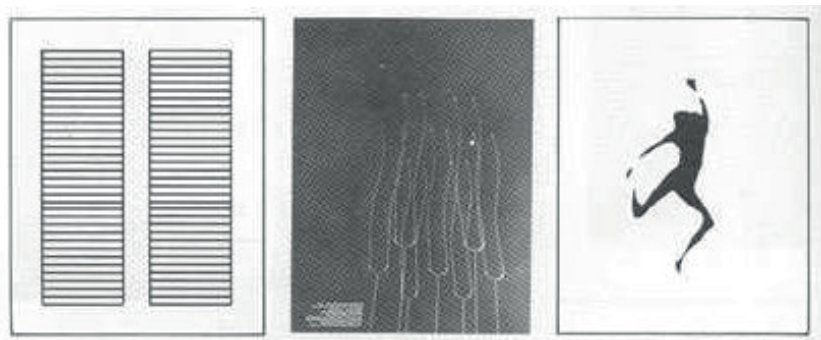
Na medida em que os espaços são utilizados e as informações fragmentadas, haverá uma clara perda de unidade dentro da construção do spread. Este é o caso da justaposição de um ou mais elementos dentro de uma mesma recorte das páginas. É algo diferente dos blocos de texto de um livro, uma vez que estes podem configurar a unidade de mínima de fragmentação (2 unidades) por sua simples colunagem.

O gradiente hierárquico aproxima-se de zero quando um padrão se compõe de muitas unidades de igual peso. Os padrões repetitivos de papel de parede ou das janelas de altos edifícios conseguem equilíbrio por homogeneidade. (ARNHEIM, 2006, p. 79)

Projetos mais arrojados podem intencionalmente agrupar diferentes elementos para que funcionem como unidade (harmonia), mas esta mesma unidade pode ser também ser categorizada como complexa e instável (desarmonias). Em termos gerais, o que vai proporcionar esta percepção encontra resposta na justaposição de brancos, escalas e/ou contrastes, construindo unidades sem necessariamente promover uma disrupção visual, por exemplo.

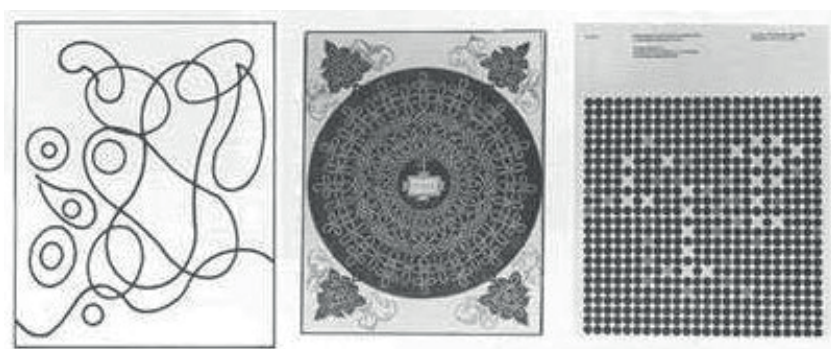


#### 4.1.6. ECONOMIA E PROFUSÃO



**FIGURA 22 - ECONOMIA**

Fonte: Dondis, 2003, p.146



**FIGURA 23 - PROFUSÃO**

Fonte: Dondis, 2003, p.146

A presença de unidades mínimas de meios de comunicação visual é típica da técnica da **economia** (FIGURA 22), que contrasta de muitas maneiras com seu oposto, a técnica da **profusão** (FIGURA 23). A economia é uma organização visual parcimoniosa e sensata em sua utilização dos elementos. A profusão é carregada em direção a acréscimos discursivos infinitamente detalhados a um design básico, os quais, em termos ideais, atenuam e embelezam através da ornamentação. A profusão é uma técnica de enriquecimento visual associada ao poder e à riqueza, enquanto a economia é visualmente fundamental e enfatiza o conservadorismo e o abrandamento do pobre e do puro. (DONDIS, 2003, p. 146, grifo nosso)

Ao definir economia, o exemplo da autora referencia uma página texto com duas colunas. Essa indicação nos dá uma pista de como podemos enxergar as categorias aplicadas ao presente modelo. Parece por demais óbvio que a simples redução do número de elementos em

um leiaute seja entendida como economia, mas esta se dá também (quando observamos o seu exemplo oposto) na redução das direções, proporções e espaços utilizados.

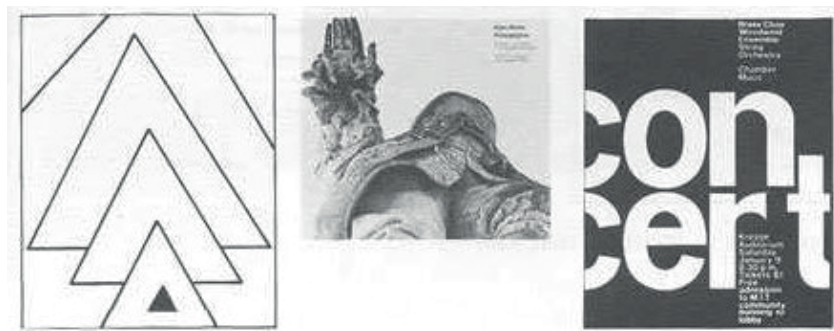
Isto se deve aparentemente a uma tendência à simplificação por economia, o que significa que o número de níveis de profundidade num dado padrão é tão pequeno quanto as condições permitem. (ARNHEIM, 2006, p. 223)

#### 4.1.7. MINIMIZAÇÃO E EXAGERO



**FIGURA 24 - MINIMIZAÇÃO**

Fonte: Dondis, 2003, p. 147



**FIGURA 25 - EXAGERO**

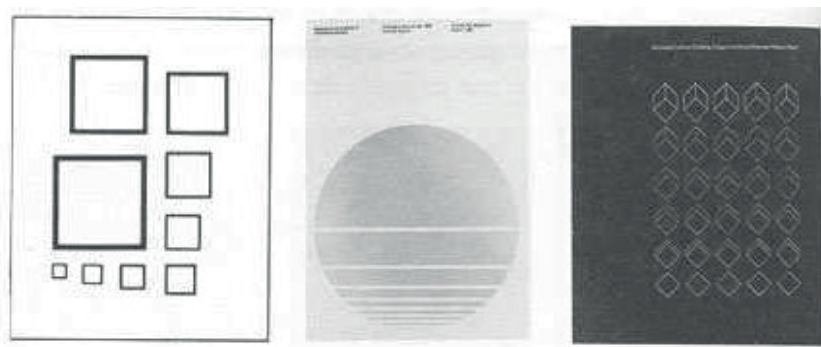
Fonte: Dondis, 2003, p. 147

A **minimização** (FIGURA 24) e o **exagero** (FIGURA 25) são os equivalentes intelectuais da polaridade economia-profusão, e prestam-se a fins parecidos, ainda que num contexto diferente. A minimização é uma abordagem muito abrandada, que procura obter do observador a máxima resposta a partir de

elementos mínimos. Na verdade, em sua estudada tentativa de criar grandes efeitos, a minimização é a perfeita imagem especular de sua polaridade visual, o exagero. A seu próprio modo, cada uma toma grandes liberdades com a manipulação dos detalhes visuais. Para ser visualmente eficaz, o exagero deve recorrer a um relato profuso e extravagante, ampliando sua expressividade para muito além da verdade, em sua tentativa de intensificar e amplificar. (DONDIS, 2003, p.147, grifo nosso)

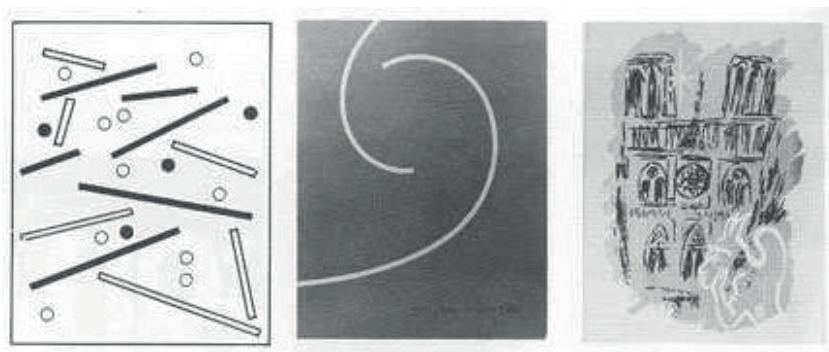
A minimização pode facilmente ser categorizada por uma ainda maior economia de elementos, buscando sua força visual nos espaços não utilizados. Esta configuração pode ser estendida ainda por uma ênfase visual sobre determinada informação. Todavia, não é o caso da página de texto tradicional, exemplo apontado na categoria anterior. Esta pode ainda ser econômica mas não é exatamente minimalista, uma vez que a dinâmica tipográfica pode ainda articular diferentes alinhamentos, direções, hierarquias e contrastes, criando até mesmo exageros pela manipulação de escalas. É importante notar que a minimização pode estar relacionada com a utilização dos brancos não apenas como espaço, mas como informação responsável pela construção de um conceito.

#### **4.1.8. PREVISIBILIDADE E ESPONTANEIDADE**



**FIGURA 26 - PREVISIBILIDADE**

Fonte: Dondis, 2003, p.148



**FIGURA 27 - ESPONTANEIDADE**

Fonte: Dondis, 2003, p.148

A **previsibilidade** (FIGURA 26) sugere, enquanto técnica visual, alguma ordem ou plano extremamente convencional. Seja através da experiência, da observação ou da razão, é preciso ser capaz de prever de antemão como vai ser toda a mensagem visual, e fazê-lo com base num mínimo de informação. A **espontaneidade** (FIGURA 27), por outro lado, caracteriza-se por uma falta aparente de planejamento. É uma técnica saturada de emoção, impulsiva e livre. (DONDIS, 2003, p.148, grifo nosso)

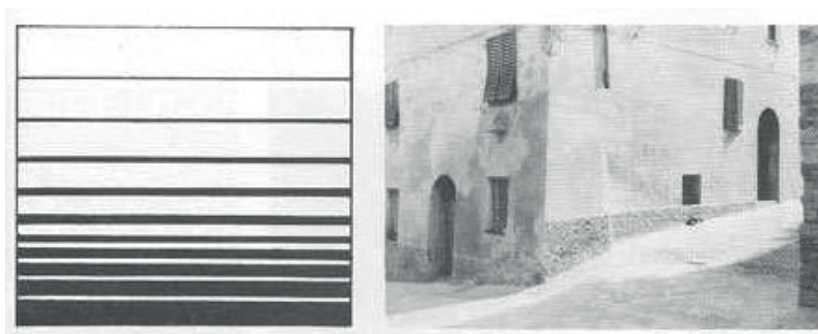
As composições visuais dadas dentro de grids hierárquicos, por exemplo, caminham na direção de uma previsibilidade sobre a disposição das informações, algo comumente encontrado em leiautes mais tradicionais de jornais e revistas. Por outro lado, o abandono da hierarquia e a manipulação de direções no arranjo da página, devem apontar para uma tensão diferente.

#### 4.1.9. ATIVIDADE E ESTASE



**FIGURA 28 - ATIVIDADE**

Fonte: Dondis, 2003, p.149



**FIGURA 29 - ESTASE**

Fonte: Dondis, 2003, p.149

A **atividade** (FIGURA 28) como técnica visual deve reflectir o movimento através da representação ou da sugestão. A postura enérgica e estimulante de uma técnica visual ativa vê-se profundamente modificada na força imóvel da técnica de representação **estática** (FIGURA 29), a qual, através do equilíbrio absoluto, apresenta um efeito de repouso e tranquilidade. (DONDIS, 2003, p. 149, grifo nosso)

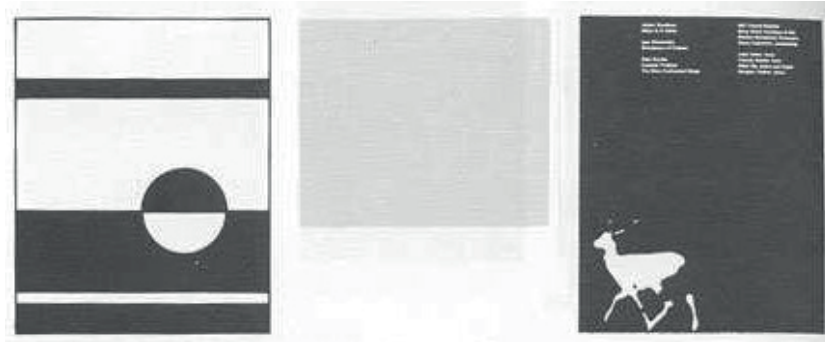
Ao analisar estruturalmente uma fotografia, ou seja, tentar observar apenas a sua composição, nos deparamos com a possibilidade de identificar a ideia de atividade ou de estase. É importante notar que, neste caso, os polos de contraste visual apresentados pela autora estão invertidos quando comparados aos demais. Entenderemos para o nosso modelo que a atividade se comporta como elemento de desarmonia (passível de maior tensão visual) e de estase como técnica visual de harmonia (passível de menor tensão visual). Além da fotografia, a composição visual pode orquestrar essas relações manipulando a direção dos objetos dando a intenção pretendida para movimento ou algo estático (duas colunas de texto em uma página) sobre o que estes estabelecem entre si ou dentro da página. Além disso, é possível trazer maior atividade ou mesmo estase visual na ocupação dos espaços ou utilização dos brancos dentro de uma leiaute. Uma vez que:

A intensidade da organização e a quantidade de espaço livre em volta dos elementos de texto e imagem são considerações cruciais do design. Muitos designers se sentem compelidos a



preencher esse espaço em vez de utilizá-los como um recurso gráfico. Uma disposição compacta dos elementos pode dar ao design um ritmo mais frenético, enquanto a inclusão de espaços em branco pode produzir maior tranquilidade. (AMBROSE; HARRIS, 2012, p. 65)

#### 4.1.10. SUTILEZA E OUSADIA



**FIGURA 30 - SUTILEZA**

Fonte: Dondis, 2003, p.150



**FIGURA 31 - OUSADIA**

Fonte: Dondis, 2003, p.150

Numa mensagem visual, a sutileza é a técnica que escolheríamos para estabelecer uma distinção apurada, que fugisse a toda obviedade e firmeza de propósito. Embora a **sutileza** (FIGURA 30) sugira uma abordagem visual delicada e de extremo requinte, deve ser criteriosamente concebida para que as soluções encontradas sejam hábeis e inventivas. A **ousadia** (FIGURA 31) é, por sua própria natureza, uma técnica visual óbvia. Deve ser utilizada pelo designer com audácia, segurança e confiança, uma vez que seu objetivo é obter a máxima visibilidade. (DONDIS, 2003, p.150, grifo nosso)

Os exemplos aqui apresentados manipulam direções e escalas para a construção de um sentimento sobre o que configura sutileza e ousadia. Mas muitas técnicas e combinações pode ser utilizadas para construir esses conceitos. A utilização de texturas e cores, por exemplo, pode eliminar a sutileza de uma composição, funcionando como ponto de maior expressão e tensividade na paginação. Títulos garrafais e cores vibrantes, por exemplo, eliminam facilmente a possibilidade de uma expressão gráfica sutil e uma menor tensividade visual.

#### 4.1.11. NEUTRALIDADE E ÊNFASE



**FIGURA 32 - NEUTRALIDADE**

Fonte: Dondis, 2003, p.151



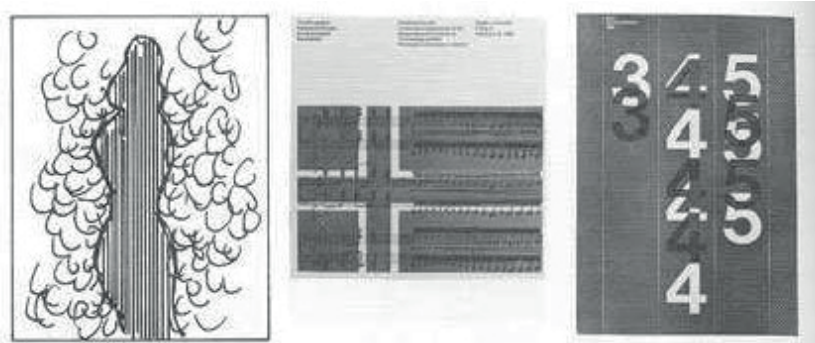
**FIGURA 33 - ÊNFASE**

Fonte: Dondis, 2003, p.151

Um design que parecesse **neutro** (FIGURA 32) seria, em termos, quase uma contradição, mas na verdade há ocasiões em que a configuração menos provocadora de uma manifestação visual pode ser o procedimento mais eficaz para vencer a resistência do observador, e mesmo sua beligerância. Muito pouco da atmosfera de neutralidade é perturbada pela técnica da **ênfase** (FIGURA 33), em que se realça apenas uma coisa contra um fundo em que predomina a uniformidade. (DONDIS, 2003, p. 151, grifo nosso)

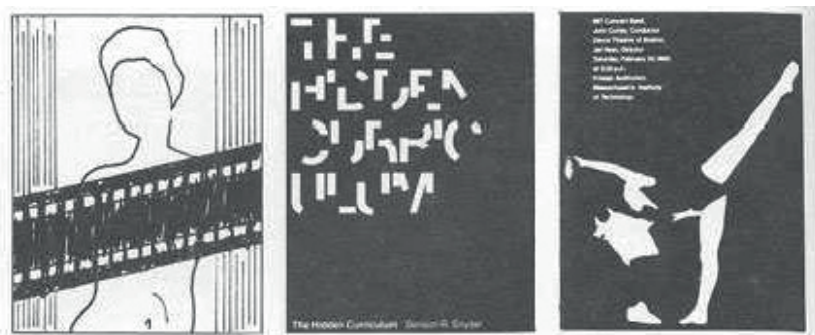
Uma letra ou palavra em vermelho dentro de um título pode funcionar como ênfase sobre a informação. Mas isso talvez não aconteça se outros pontos da composição apresentam destaque. É importante notar que a ênfase se dará pela exclusão de outras partes, ou pela ação em um nível secundário frente ao que se deseja demarcar. Neste caso, a escala pode ser utilizada com perfeição para romper a neutralidade, mas ambos os casos funcionaram para demarcar o início ou o fim de uma nova seção dentro da publicação. Uma página em branco pode funcionar tanto quanto um página azul ou preta como ênfase para delimitar pausas e mudanças na estrutura editorial de um livro, por exemplo. A cor branca não necessariamente irá indicar neutralidade, embora esta possa claramente indicar economia e estase.

#### 4.1.12. TRANSPARÊNCIA E OPACIDADE



**FIGURA 34 - TRANSPARÊNCIA**

Fonte: Dondis, 2003, p.152



**FIGURA 35 - OPACIDADE**

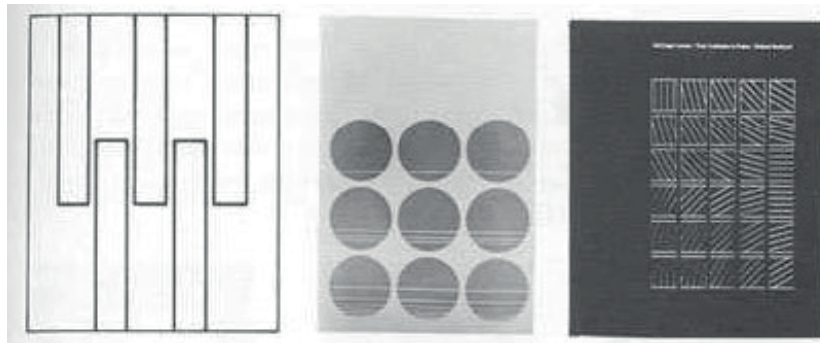
Fonte: Dondis, 2003, p.152



As polaridades técnicas de **transparência** (FIGURA 34) e **opacidade** (FIGURA 35) definem-se mutuamente em termos físicos: a primeira envolve detalhes visuais através dos quais se pode ver, de tal modo que o que lhes fica atrás também nos é revelado aos olhos; a segunda é exatamente o contrário, ou seja, o bloqueio total, o ocultamento, dos elementos que são visualmente substituídos. (DONDIS, 2003, p.152, grifo nosso)

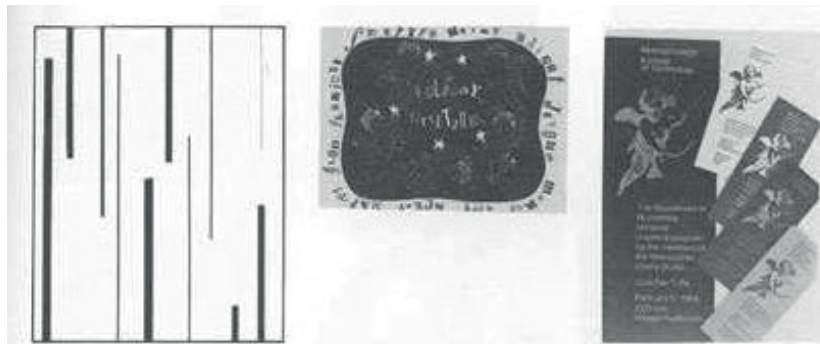
Assim como acontece nas categorias atividade e estase, os polos de contraste visual apresentados pela autora estão invertidos para a aplicação deste modelo. É importante informar que estes polos visuais não serão notados neste modelo, uma vez que suas características vão além de uma observação compositiva, algo que detalharemos a seguir neste capítulo. Em um modelo de análise mais complexo, a transparência tende a gerar maior tensividade, uma vez que a sobreposição de camadas ocasiona o acúmulo de informações e, possivelmente, ruídos visuais.

#### 4.1.13. ESTABILIDADE E VARIAÇÃO



**FIGURA 36 - ESTABILIDADE**

Fonte: Dondis, 2003, p.153



**FIGURA 37 - VARIAÇÃO**

Fonte: Dondis, 2003, p.153

A **estabilidade** (FIGURA 36) é a técnica que expressa a compatibilidade visual e desenvolve uma composição dominada por uma abordagem temática uniforme e coerente. Se a estratégia da mensagem exige mudanças e elaborações, a técnica da **variação** (FIGURA 37) oferece diversidade e sortimento. Na composição visual, contudo, essa técnica reflete o uso da variação na composição musical, no sentido de que as mutações são controladas por um tema dominante. (DONDIS, 2003, p. 153, grifo nosso)

Uma página inteiramente branca ou preta podem ser entendidas como estáveis e, talvez por isso, serem utilizadas comumente para momentos de pausa, respiro ou divisão de seções. Não há nelas variação, quando são claramente identificadas pela falta de grafismos que permitiriam movimentos, contrastes de escalas e direções, permitindo uma composição dinâmica e, por isso, de uma tensão visual superior. “Pode-se definir um retângulo tecnicamente como um quadrado distorcido, mas ele não é visto como tal porque é uma figura estável, simétrica por direito próprio” (ARNHEIM, 2006, p.249). Além dessas questões, pode assumir que a manutenção de um alinhamento tipográfico, ou mesmo a manutenção do eixo dos objetos, podem constituir percepções sobre a estabilidade ou variação. A utilização de um eixo centralizado promoverá maior estabilidade, uma vez que “a posição central conduz ao repouso” (ARNHEIM, 2006, p. 6).

#### 4.1.14. EXATIDÃO E DISTORÇÃO



**FIGURA 38 - EXATIDÃO**

Fonte: Dondis, 2003, p.154



**FIGURA 39 - DISTORÇÃO**

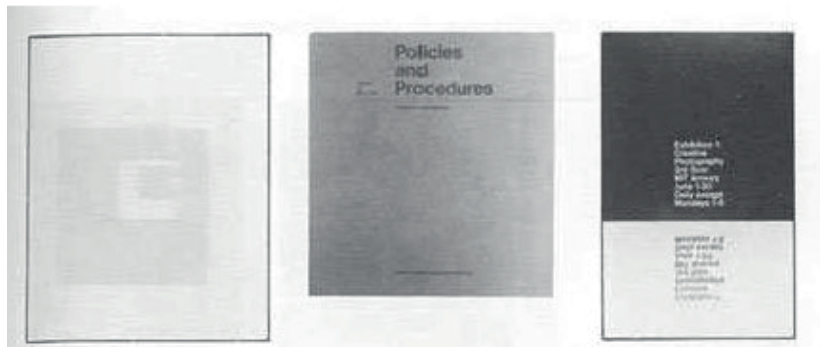
Fonte: Dondis, 2003, p.154

A **exatidão** (FIGURA 38) é a técnica natural da câmera, a opção do artista. Nossa experiência visual e natural das coisas é o modelo do realismo nas artes visuais, e sua utilização pode implicar muitos truques e convenções destinados a reproduzir as mesmas pistas visuais que o olho transmite ao cérebro. A câmara segue os padrões do olho, reproduzindo, consequentemente, muitos de seus efeitos. Para o artista, o uso da perspectiva reforçada pela técnica do claro-escuro pode sugerir o que vemos diretamente em nossa experiência. Mas são ilusões óticas. É exatamente esta a denominação que, em pintura, se dá à forma mais estudada e intencional de exatidão: *trompe l'oeil*. A **distorção** (FIGURA 39) adultera o realismo, procurando controlar seus efeitos através do desvio da forma regular, e, em alguns outros casos, até mesmo da forma verdadeira. É uma técnica que responde bem à composição visual marcada por objetivos intensos, dando, nesse sentido, excelentes respostas quando bem manipulada. (DONDIS, 2003, p. 154, grifo nosso)

A fragmentação e sobreposição das informações encontradas no leiaute podem facilmente criar uma distorção visual. A utilização de texturas e recortes, por exemplo, indicam de certa forma, menores índices de exatidão. “Compondo um único elemento em diferentes arranjos, o designer pode criar infinitas variações, construindo complexidade em torno de uma lógica central” (LUPTON; PHILLIPS, 2008, p. 185). É importante informar que este polos visuais não serão notados neste modelo, uma vez que suas características vão além de uma observação compositiva, algo que detalharemos a seguir neste capítulo. Em um modelo de análise mais complexo, a simples manipulação da uma entrelinha negativa, quando esta é algumas vezes

menor que o tipo do caractere utilizado em um texto, por exemplo, promoverá um ruído visual, uma distorção que dificulta ou, por vezes, inviabiliza a leitura e o entendimento da informação, o que ocasiona, desta forma, distorção e maior tensividade visual.

#### 4.1.15. PLANURA E PROFUNDIDADE



**FIGURA 40 - PLANURA**

Fonte: Dondis, 2003, p.155



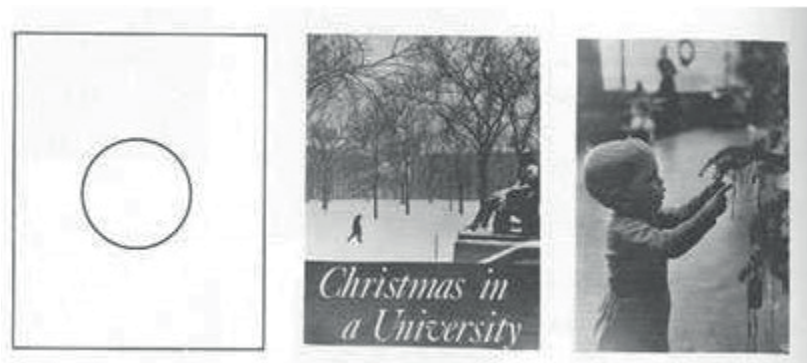
**FIGURA 41 - PROFUNDIDADE**

Fonte: Dondis, 2003, p.155

Essas duas técnicas são basicamente regidas pelo uso ou pela ausência de perspectiva, e são intensificadas pela reprodução da informação ambiental através da imitação dos efeitos de luz e sombra característicos do claro-escuro (FIGURA 40 e FIGURA 41), com o objetivo de sugerir ou de eliminar a aparência natural de dimensão. (DONDIS, 2003, p.155)

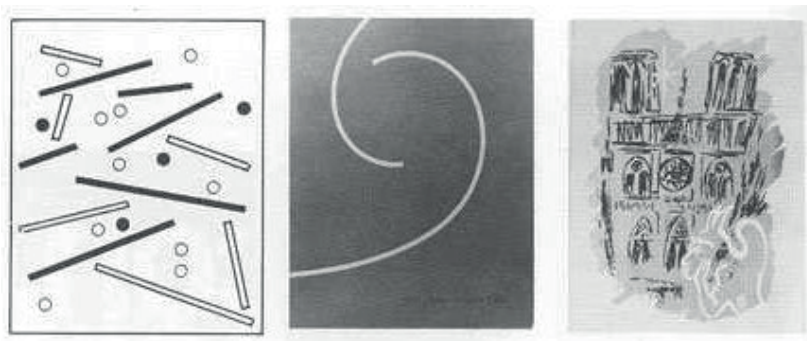
É importante informar que este polos visuais não serão notados neste modelo, uma vez que suas características vão além de uma observação compositiva, algo que detalharemos a seguir neste capítulo. Em um modelo de análise mais complexo, a identificação da profundidade ou planura poderia ser realizada na medida em que está se apresenta de forma imperativa na composição final.

#### 4.1.16. SINGULARIDADE E JUSTAPOSIÇÃO



**FIGURA 42 - SINGULARIDADE**

Fonte: Dondis, 2003, p.156



**FIGURA 43 - JUSTAPOSIÇÃO**

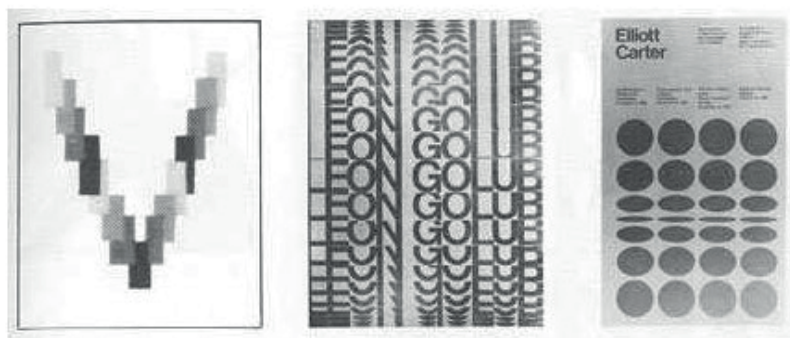
Fonte: Dondis, 2003, p.156

A **singularidade** (FIGURA 42) equivale a focalizar, numa composição, um tema isolado e independente, que não conta com o apoio de quaisquer outros estímulos visuais, tanto particulares quanto gerais. A mais forte característica dessa técnica é a transmissão de uma ênfase específica. A **justaposição** (FIGURA 43) exprime a interação de estímulos visuais, colocando, como faz, duas sugestões lado a lado e ativando a comparação das relações que se estabelecem entre elas. (DONDIS, 2003, p. 156, grifo nosso)

A singularidade pode ser entendida pelo uso de uma apresentação gráfica que é identificada por sua unidade ou pelo enfoque dado sobre um elemento dentro de uma fotografia. É importante notar que, em sua maioria, a unidade prevê a ênfase como característica de sua composição e conceito estrutural pretendido. De outra forma, a utilização do espaço da página em um grid modular, por exemplo, permite que elementos de escala diferente se ajustem e se equilibrem, utilizando sua própria área como demarcador do que será posto a seguir.

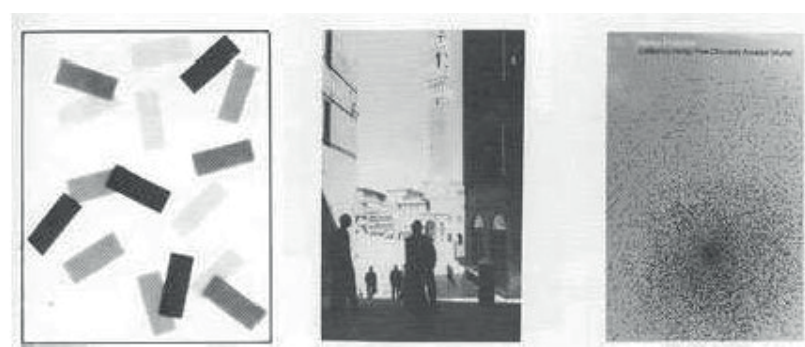


#### 4.1.17. SEQUENCIALIDADE E ACASO



**FIGURA 44 - SEQUENCIALIDADE**

Fonte: Dondis, 2003, p.157



**FIGURA 45 - ACASO**

Fonte: Dondis, 2003, p.141

No design, uma ordenação **sequencial** (FIGURA 44) baseia-se na resposta compositiva a um projeto de representação que se dispõe numa ordem lógica. A ordenação pode seguir uma fórmula qualquer, mas em geral envolve uma série de coisas dispostas segundo um padrão rítmico. Uma técnica **casual** (FIGURA 45) deve sugerir uma ausência de planeamento, uma desorganização intencional ou a apresentação accidental da informação visual. (DONDIS, 2003, p. 157, grifo nosso)

Dentro da Gestalt, a continuidade e a proximidade amparam a nossa percepção sobre as informações apresentadas como sequência. A orquestração compositiva destas categorias pode ser dada pelo apoio de grids que prevêm a manutenção destas etapas de forma estrutural e prevista por um projeto gráfico, estabelecendo uma ordem ou narrativa necessária à informação. Por outro lado, o acaso pode ainda sim precisará do amparo dado por uma ideia ou estrutura mínima, uma vez que é “aparentemente paradoxal afirmar que se pode

expressar desequilíbrio somente por meio do equilíbrio, da mesma forma que se pode mostrar desordem pela ordem ou separação pela ligação” (ARNHEIM, 2006, p.14) .

#### 4.1.18. AGUDEZA E DIFUSÃO



**FIGURA 46 - AGUDEZA**

Fonte: Dondis, 2003, p.158



**FIGURA 47 - DIFUSÃO**

Fonte: Dondis, 2003, p.158

A **agudeza** (FIGURA 46) como técnica visual está estreitamente ligada à clareza do estado físico e à clareza de expressão. Através da precisão e do uso de contornos rígidos, o efeito final é claro e fácil de interpretar. A **difusão** (FIGURA 47) é suave, preocupa-se menos com a precisão e mais com a criação de uma atmosfera de sentimento e calor. (DONDIS, 2003, p. 158, grifo nosso)

A especificidade deste polo visual se dará de forma próxima ao que encontramos nos pares de exatidão e distorção. As diversas técnicas visuais empregadas para a construção de um leiaute podem fazer uso dessas características, seja por uma expressão tipográfica

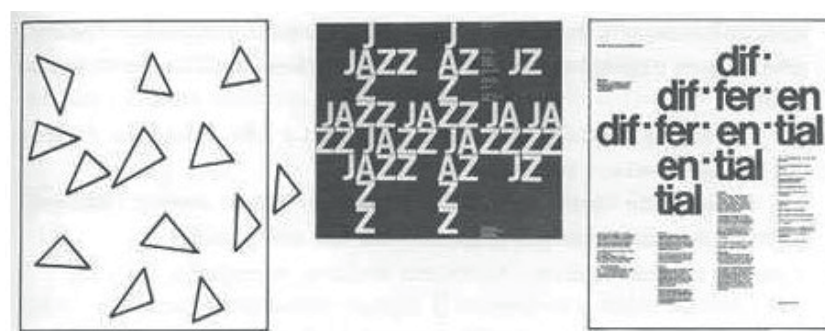
que ressalta este aspecto, seja pelo emprego de imagens, grafismos ou manipulação que ressaltam a difusão. Como veremos, a estruturação deste modelo abrirá mão de alguns destes polos para sintetizar algumas operações visuais, limitação encontrada pela possibilidade de haver redundância dentro de um modelo estrutural que pode apontar necessariamente para as mesmas características. Por exemplo, a agudeza será também apontada como exatidão e a difusão será também pontuada por sua distorção. De toda forma, é importante informar que estes polos visuais não serão notados neste modelo, uma vez que suas características vão além de uma observação compositiva, algo que detalharemos a seguir neste capítulo.

#### 4.1.19. REPETIÇÃO E EPISODICIDADE



**FIGURA 48 - REPETIÇÃO**

Fonte: Dondis, 2003, p.159



**FIGURA 49 - EPISODICIDADE**

Fonte: Dondis, 2003, p.159

A **repetição** (FIGURA 48) corresponde às conexões visuais ininterruptas que têm importância especial em qualquer manifestação visual unificada. No cinema, na arquitetura e nas artes gráficas, a continuidade não se define apenas pelos passos ininterruptos que



levam de um ponto a outro, mas também por ser a força coesiva que mantém unida uma composição de elementos díspares. As técnicas **episódicas** (FIGURA 49) indicam, na expressão visual, a desconexão, ou, pelo menos, apontam para a existência de conexões muito frágeis. É uma técnica que reforça a qualidade individual das partes do todo, sem abandonar por completo o significado maior. (DONDIS, 2003, p. 159, grifo nosso)

A uniformidade da repetição possibilitada por um grid, ajuda a manter uma correlação entre os objetos. Neste caso, encontramos também amparo nos princípios de proximidade, continuidade e semelhança para justificar esta percepção. Dentro do spread, a repetição não será identificada pela duplicação contínua da mesma informação, mas da estrutura visual dado por sua ocupação e configuração visual.

#### **4.2. AS DELIMITAÇÕES DO MODELO DE ANÁLISE RÍTMICA**

De posse das definições e técnicas apresentadas por Dondis para fundamentar as características visuais que serão notadas neste modelo, observamos agora a delimitação das escolhas que refinam sua construção final, correlacionando as matérias já tratadas nos capítulos anteriores. Todavia, o nosso modelo se apropria da estruturação visual da autora, este pretende contemplar o design editorial em sua paginação, a qual será verificadas utilizando alguns critérios pertencentes a natureza do que se entende por um artefato impresso. Embora o modelo possa, de certa forma, ser pensado para uma aplicação em publicações digitais, foge ao nosso controle as possibilidades de seu manuseio e visualização, o que afere as delimitações aqui apontadas. Por exemplo: o presente modelo prevê a análise de leiautes em spreads estáticos, o que pode facilmente ser modificado pelas inúmeras possibilidades inventivas dentro de uma composição, apresentação e opções de leitura encontradas em suportes digitais, seja por suas estruturas flexíveis, seja por seu enriquecimento de conteúdos<sup>24</sup> (FRANCHI, 2013).

---

24 Toda e qualquer interatividade dada na apresentação de um conteúdo por meio de um suporte para mídias digitais, como o iPad.

A conversão de revistas impressas em aplicativos para iPad, simplesmente tratando-as como “réplicas digitais” (que era precisamente o termo técnico usado), pode ser interpretada como uma completa rejeição da experimentação por parte dos editores em favor da preservação de algo. Isso parecia seguro e familiar para eles. Inicialmente, assistimos a uma proliferação de aplicativos de leitura que simplesmente permitiam que os usuários acessassem a edição impressa de seu jornal, aproveitando a versatilidade, a acessibilidade e a imortalidade do formato PDF. Isso permitiu a distribuição rápida do produto de jornal por meio dos novos canais, mas a estratégia subjacente não aproveitou de modo algum o potencial dos novos dispositivos, proporcionando uma experiência de leitura complicada, pouco atraente e, em muitos casos, extremamente cansativo.<sup>25</sup> (FRANCHI, 2013, p.133)

Dessa forma, este modelo é pensado inicialmente para a publicação impressa, tendo como unidade mínima as páginas duplas e a relação dada pelo manuseio tradicional de um livro, revista ou jornal.

#### **4.3. REDUÇÃO DOS PARES**

Os pares apresentados pela autora não foram pensados para uma análise compositiva sobre o design editorial, ou para este modelo. De fato, ao tomar emprestado essas categorias, precisamos estar atentos ao fato de que algumas delas abrangem questões maiores, uma vez que foram pensadas para um universo imagético mais abrangente. Dessa forma, entenderemos que, ao reduzir a análise a um nível compositivo e estrutural, alguns dos pares soarão redundantes e repetitivos, uma vez que, observar a paginação neste nível (FIGURA 50) é reduzir ao que Arnheim denominou “esqueleto estrutural”, onde este “consiste, em primeiro lugar, do esquema axial, (onde) os eixos

---

25 Do original em inglês: “The conversion of print magazines into iPad applications by simply treating them as “digital replicas” (which was precisely the technical term used), may be interpreted as a complete rejection of experimentation on the part of the publishers in favor of preserving something that seemed secure and familiar to them. We initially saw a proliferation of reading apps that simply allowed users to access the print edition of their newspaper, taking advantage of the versatility, affordability, and immediacy of the PDF format. This permitted rapid distribution of the newspaper product through the new channels, but the underlying strategy did not take advantage of the new devices’ potential in any way, providing a reading experience that was complicated, unattractive and, in many cases, extremely tiresome.” Tradução nossa.

criam correspondências características” (ARNHEIM, 2006, p.86). Entre suas reflexões sobre essa questão, o autor explica ainda que:

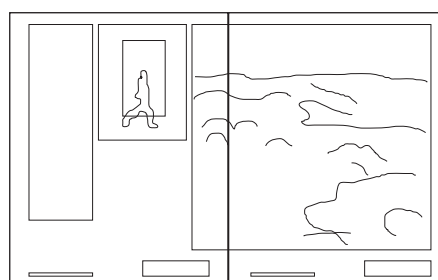
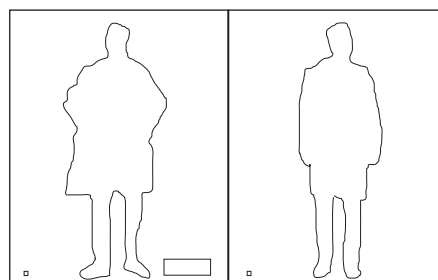
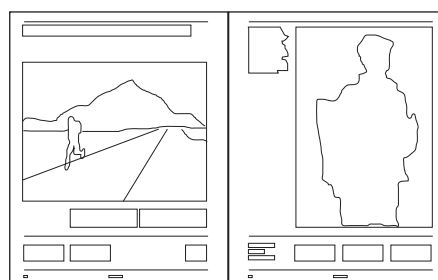
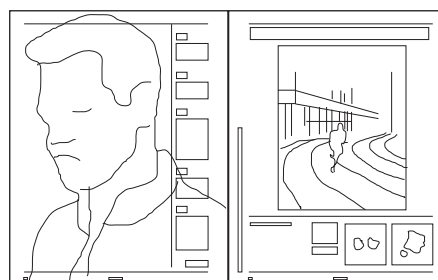
A imagem condutora da mente do artista não é tanto uma pre-  
visão fiel de como se parecerá a pintura ou escultura acabada,  
mas principalmente o esqueleto estrutural, a configuração  
de forças visuais que determina o caráter do objeto visual.  
Todas as vezes que se perde de vista a imagem condutora, a  
mão perde o rumo. Uma discrepância semelhante entre ação  
física e forma física de um lado e a imagem obtida do outro  
existe naquilo que o observador faz quando olha um objeto.  
Nos últimos anos, registros exatos de movimentos dos olhos  
têm demonstrado para que partes de um quadro o observador  
olha, quantas vezes e quanto tempo eles fixam cada lugar, e  
em que seqüência de tempo. De maneira não surpreendente,  
as fixações se encontram formando um conjunto nas áreas  
de maior interesse do observador. Por outro lado, contudo, há  
pouca relação entre os percursos e direções dos movimentos  
dos olhos e a estrutura perceptiva da imagem final que emer-  
ge do exame. Não se deve o esqueleto estrutural mais aos  
movimentos dos olhos do observador do que aos das mãos do  
artista. (ARNHEIM, 2006, p. 84-85).

Assim, ao observar as características que definem cada uma das técnicas visuais da autora, identificamos alguns dos pares que referenciam aspectos que estão além do nível estrutural, muito mais próximas das características que contemplam diretamente a própria imagem fotográfica ou ilustrativa, por exemplo. Desta forma, estes pares não se encaixam de forma pertinente neste modelo de análise mais simplório. São estes então os pares descartados para o presente modelo:

**TABELA 1 - PARES NÃO UTILIZADOS**

1. Transparência e Opacidade
2. Exatidão e Distorção
3. Planura e Profundidade
4. Agudeza e Difusão

Além desta questão, observaremos que muitos dos pares apresentados podem ser notados e pontuados em conjunto quando a análise



Fonte: Dima Kuzmichev, CSQ Magazin, 2017

Fonte: Elaborado pelo autor.

## FIGURA 50 - NÍVEL ESTRUTURAL

Alguns exemplos da observação enquanto análise estrutural para este modelo. O MARE entende as limitações dessa proposta, a qual descarta alguns aspectos imagéticos que colaborariam com a percepção de uma tensividade.

das estruturas visuais reduz cada spread ao seu “esqueleto” visual. Dessa forma, aquilo que for notado como Unidade, pode também ser notado como “economia”; aquilo que for notado como Exagero, pode também ser notado como Ousadia ou Justaposição; aquilo que for notado como Previsível e/ou Sequencial, pode também ser notado como Regular; aquilo que for notado como Profuso, pode também ser notado como Complexo; aquilo que for notado como Espontâneo ou Acaso, pode também ser notado como Irregular; aquilo que for notado como Minimização, pode também ser notado por sua Sutileza ou Singularidade; aquilo que for notado como Estase, pode também ser notado por sua Estabilidade; aquilo que for notado como Atividade, pode também ser notado por sua Variação. Isso se deve ao fato de que, uma vez descartadas as diversas singularidades da composição, eliminamos as características que permitiriam aferir algumas das diferenças entre essas categorias. Dessa forma, propomos um modelo econômico sobre essas observações, contemplando nove pares que constituem as harmonias e desarmonias em uma composição visual. São eles:

**TABELA 2 - PARES UTILIZADOS**

1. Equilíbrio e Instabilidade
2. Simetria e Assimetria
3. Regularidade e Irregularidade
4. Simplicidade e Complexidade
5. Unidade e Fragmentação
6. Minimização e Exagero
7. Neutralidade e Ênfase
8. Repetição e Episodicidade
9. Estabilidade e Variação

#### **4.3.1. VALORES E VETORES**

Afim de possibilitar uma percepção instrumentalizada para este modelo, apontamos como princípio desta análise a notação numérica dos valores de harmonia e desarmonia encontrados no spread. Essa notação encontra referência na verificação da existência ou não das

características apontadas nos polos já apresentados, bem como em pesquisas<sup>26</sup> que fazem uso desta disciplina para aferir valores:

Empregando uma variedade de métodos de design gráfico extraídos do design de informação e de tipologias, em combinação com a sobreposição criativa das imagens para revelar padrões e semelhanças. (NOBLE; BESTLEY, 2011, p.74)

Como referenciamos em nosso segundo capítulo, manifestações visuais instáveis, irregulares ou complexas, por exemplo, tendem a criar maior tensividade, enquanto que, as manifestações percebidas por sua simplicidade, neutralidade ou minimização, por exemplo, são capazes de promover menor tensão (ARNHEIM, 2006).

Assim, julgamos que essas características agem como forças visuais dentro de uma composição, somando e subtraindo umas das outras as características que são as suas em um processo sinérgico capaz de criar uma tensão visual construída ao longo da paginação.

Notaremos então que as forças de desarmonia (Instabilidade, Assimetria, Irregularidade, Complexidade, Fragmentação, Exagero, Ênfase, Episodicidade e Variação) elevam o vértice de nosso gráfico por gerar maior tensão visual, as quais serão individualmente notadas com +1 (mais um) sempre que forem encontradas no spread.

Do outro lado, as forças de harmonia (Equilíbrio, Simetria, Regularidade, Simplicidade, Unidade, Minimização, Neutralidade, Repetição e Estabilidade) reduzem o vértice de nosso gráfico por gerar menor tensão visual, as quais serão individualmente notadas com -1 (menos um) sempre que forem encontradas no spread.

Dessa forma, o que caracteriza este modelo são as forças de harmonia e desarmonia que agem em vértices opostos (FIGURA 51), uma vez que as tensões finais serão ocasionadas pela percepção do conjunto apresentado. Vejamos alguns exemplos:

---

26 Apontamos como referência a pesquisa realizada pela designer Orlagh O'Brien. O *Emotionally Vague* coletou diversas percepções visuais sobre as emoções humanas, as quais foram notadas por meio de cores e grafismos, permitindo a leitura de resultados quantitativos e qualitativos. A pesquisa pode ser acessada pelo site: [www.emotionallyvague.com](http://www.emotionallyvague.com)

<p><b>DESARMONIAS: 1pt</b></p> <p>→</p>	<p><b>HARMONIAS: -1pt</b></p> <p>←</p>	<p>FÓRMULA BASE PARA CADA SPREAD</p> <p>{ D - H = VALOR TENSIVO }</p>
---	--	---

**FIGURA 51 - UNIDADE TENSIVA**  
A fórmula básica do MARE prevê que as características visuais responsáveis por maior tensividade são anuladas pelas características visuais que permitem harmonia e menor tensão visual. Fonte: Elaborado pelo autor.

Neste primeiro caso (TABELA 3) encontramos uma clássica mudança de eixo visual esperado. Sobre os níveis de desarmonia, a composição rotacionada tende a criar irregularidade, embora assuma simetria quando posta na vertical, tomaremos a quebra da ordem natural vigente, a qual identificaremos como assimetria e variação. Não há necessariamente, neste caso, a identificação clara de instabilidade, complexidade, exagero, ênfase e episodicidade (desconexão, ou a existência de conexões muito frágeis que reforça a qualidade individual das partes).

		
INSTABILIDADE		1 EQUILÍBRIO
ASSIMETRIA	1	SIMETRIA
IRREGULARIDADE	1	REGULARIDADE
COMPLEXIDADE		1 SIMPLICIDADE
FRAGMENTAÇÃO		UNIDADE
EXAGERO		MINIMIZAÇÃO
ÊNFASE		NEUTRALIDADE
EPISODICIDADE		REPETIÇÃO
VARIAÇÃO	1	ESTABILIDADE
	3 - 2	
	1	
<p><b>TABELA 3 - DESARMONIA</b></p> <p>A mudança do eixo tradicional horizontal é capaz de promover maior tensividade na composição</p> <p>Fonte: Dima Kuzmichev, <i>Rabona Magazine</i>, 2018</p>		





O terceiro caso (TABELA 5) exemplifica um jornal com uma paginação não convencional. Há uma clara e notória tensão visual na composição deste spread, algo indicado principalmente por sua irregularidade, variação e episodicidade. E é este o objetivo desta página ao criar por meio desses recursos, maior dinâmica e contraste entre as informações apresentadas. É importante dizer que este modelo permite que um mesmo par de contraste seja pontuado. Embora isso seja um paradoxo, essas forças podem ser pontuadas, permitindo que a equação encontre uma resposta mais próxima da realidade apresentada, além de referenciar de certa forma as intenções apresentadas pelo designer em casos específicos: equilibrar polos contrários.

O caso seguinte (TABELA 6) exemplifica bem como uma abertura clássica pode ser marcada por contrastes tensivos, elevando ou reduzindo o jogo esquemático compositivo. Aqui, os brancos e posicionamentos



INSTABILIDADE		EQUILÍBRIO	
ASSIMETRIA	1	SIMETRIA	
IRREGULARIDADE	1	REGULARIDADE	
COMPLEXIDADE		SIMPLICIDADE	
FRAGMENTAÇÃO	1	UNIDADE	
EXAGERO		MINIMIZAÇÃO	
ÊNFASE		NEUTRALIDADE	
EPISODICIDADE	1	REPETIÇÃO	
VARIAÇÃO	1	ESTABILIDADE	
	5		1

4

**TABELA 5 - DINÂMICA**

Algumas publicações apresentam uma paginação em um ritmo mais alto de forma constante, tal qual faz o livro texto tradicional, o qual possui, segundo este modelo, uma tensão baixa e constante. Fonte: Non-verbal Club, *O Tempo e o Modo / Exhibition Journal*, 2016



INSTABILIDADE				EQUILÍBRIO
ASSIMETRIA	1			SIMETRIA
IRREGULARIDADE				REGULARIDADE
COMPLEXIDADE		1		SIMPLICIDADE
FRAGMENTAÇÃO		1		UNIDADE
EXAGERO		1		MINIMIZAÇÃO
ÊNFASE	1			NEUTRALIDADE
EPISODICIDADE				REPETIÇÃO
VARIAÇÃO				ESTABILIDADE
	2	—	3	
-1				

**TABELA 6 - ÊNFASE**

Alguns spreads são desenhados para entrada de capítulos e seções, apresentando uma tensão mais baixa ou mais alta. Fonte: Alice Poma, Ricomponimi, 2016

funcionam como ênfase para o momento, mas é a soma desse fator às escolhas de alinhamento e agrupamento que trazem simplicidade e unidade ao conjunto. Perceba que, ainda seria possível apresentar esta ênfase ao abrir mão do branco por outra cor, mas a fragmentação das informações ou sua reorganização espacial, eliminariam a simplicidade e unidade encontradas.

#### 4.3.2. INTENSIVIDADE E EXTENSIVIDADE

Após apontar as questões que norteiam a análise dos spreads, entenderemos que estes são unidades dentro do plano cartesiano proposto. Tal qual notas individuais dentro de um arranjo, observaremos agora como estas agem na composição da “música” que constrói o nosso objeto final: um gráfico cartesiano capaz de apontar como

uma publicação se manifesta ritmicamente, uma vez que “o ritmo não é uma questão de divisões de tempo e acentuação, mas sim uma relação de tensões”<sup>27</sup> (SACHS, 1953, p. 143).

Essa organização de eventos no tempo é então traduzida pela combinação das partes (spreads) que gera uma percepção sobre o todo (a publicação). De certa forma, o ritmo pode traduzir o impacto da experiência do leitor enquanto percepção da informação e percepção do artefato impresso apresentado em sua totalidade. Este pode então transparecer um tanto quanto mais calmo ou dinâmico, dado a configuração visual imposta em sua composição visual, a qual é sinteticamente transformada no próprio resultado do que se percebe.

Para esta construção cartesiana (FIGURA 52), o MARE encontra apoio nas relações empíricas e taxonômicas apresentada pela Semiótica Tensiva, relacionadas em nosso primeiro capítulo. Neste momento, apontamos para a possibilidade de entender o ritmo em uma publicação pelas relações estabelecidas sobre dois pilares: 1. a sua intensividade, ou seja, a tensão das unidades (spreads) encontradas na notação matemática sobre a análise da composição visual em um nível estrutural, observando os pares opostos de harmonia e desarmonia que resultam em seu valor tensivo; 2. a sua extensividade, ou seja, o transcorrer das páginas traduzidas por valores tensivos encontrados dentro de cada spread analisado, permitindo assim identificar como o ritmo se comporta dentro de uma publicação.

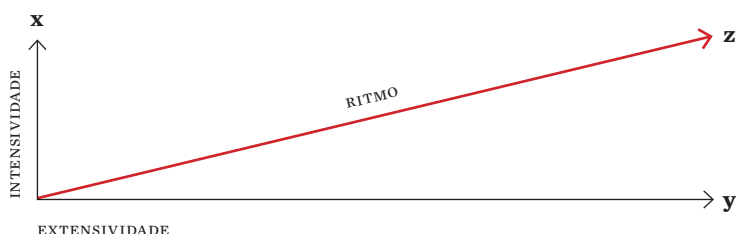
#### **4.3.3. LINHA DE TENDÊNCIA**

Como foi dito, este modelo correlaciona a intensividade de cada spread (x) ao eixo horizontal de sua extensividade (y) para identificar como o ritmo (z) se apresenta em uma publicação. A visualização desses dados permite ainda a identificação de uma linha de tendência, as quais são uma:

---

27 Do original em inglês: “Rhythm is not a matter of divisions of time and accent but rather a relation of tensions”. Tradução nossa.

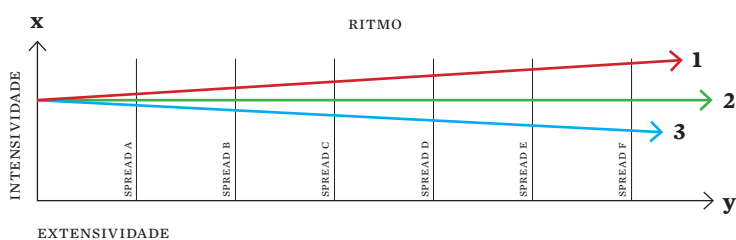
representação gráfica, usualmente utilizadas em análises técnicas. (...) Em termos técnicos, pode-se dizer que as linhas de tendência são retas traçadas a partir dos topos (máximos significativos) ou fundos (mínimos significativos) de um gráfico. (NOGUEIRA, 2017)



**FIGURA 52 - MARE**

A intensividade (x) medida pelos 9 pares estruturais de harmonia e desarmonia, permitem verificar as variações que transcorrem na extensividade (y) de uma publicação, possibilitando dentro desta proposta, encontrar o seu eixo rítmico (z).  
Fonte: Elaborado pelo autor.

A possibilidade de perceber o ritmo de uma publicação por meio de um vetor que sintetiza visualmente o seu comportamento é uma das propostas deste modelo. Isso é possível graças a compilação de dados presentes dentro de um plano cartesiano, os quais traduzem as unidades tensivas em sua extensividade. Assim, apontamos para três possibilidades básicas sobre o comportamento da linha de tendência dentro de um impresso (FIGURA 53): 1. de vetor ascendente, o qual indica que a somatória das tensões produzem uma publicação crescente; 2. de vetor constante, o qual aponta para uma publicação extremamente equilibrada quanto a variação presente em suas tensões; e 3. de vetor descendente, o qual indica que a somatória das tensões produzem uma publicação de ritmo decrescente.



**FIGURA 53 - LINHA DE TENDÊNCIA**

O MARE prevê três possibilidades básicas para a linha de tendência: 1. crescente; 2. constante e 3. decrescente. Fonte: Elaborado pelo autor.

#### 4.3.4. EXPECTATIVA E SEMELHANÇA

Além da relação semiótica, apontamos para a capacidade de mapeamento e reconhecimento das possíveis semelhanças e mudanças presentes e verificadas nos spreads, ponto abordado em nosso primeiro capítulo ao correlacionar esse modelo às percepções psicológicas sobre o ritmo. Neste ponto, apontamos para o *priming* (pistas visuais) como possibilidade para argumentar a questão gerada pelas expectativas visuais criadas na composição visual, uma relação chave sobre a percepção construída no virar de capa página que permite um melhor entendimento sobre as flutuações que modelam o ritmo de uma publicação, uma vez que, em certos modelos, podemos concluir que:

A sucessão de batidas métricas iguais produziu a onda; a repetição da mesma onda métrica agora produz intensificação. Cada nova onda, em comparação com a onda semelhante que o precedeu, é experimentado como um aumento. [...] Os dois fenômenos, a onda do medida individual, a intensificação das ondas sucessivas estão intimamente ligadas. [...] como o impulso que o coloca em movimento, a primeira onda vive no segundo, no primeiro e no segundo no terceiro, os três primeiros no quarto e assim por diante. [...] Como a medida segue em medir, onda após onda, algo cresce, acumula; é um processo dinâmico através e através, apenas para ser entendido como o resultado de uma força constantemente ativa.<sup>28</sup> (ZUCKERKANDL, 1956, apud LOPES, 2015 p. 14)

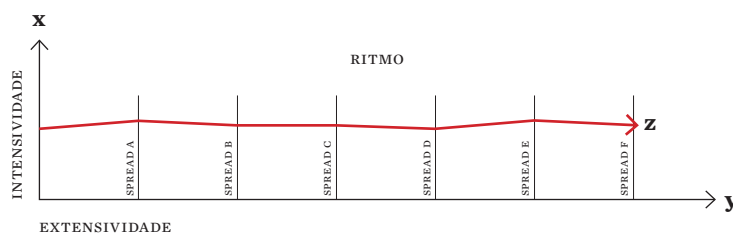
Dessa forma, observando a possibilidade gerada pela expectativa, surpresa, mudança ou continuidade sobre a página seguinte, apontamos para a própria fórmula de análise do MARE como solução para esta questão, uma vez que a notação matemática de possíveis características visuais semelhantes entre o spread anterior e o posterior, possibilita uma proximidade traduzida pela manutenção do ritmo (FIGURA 54), dado que as pistas visuais (*priming*) são reconhecidas na análise do

---

28 Do original em inglês: “The succession of equal metrical beats produced the wave; the repetition of the same metrical wave now produces intensification. Every new wave, in comparison with the similar wave that preceded it, is experienced as an increase. [...] The two phenomena, the wave of the individual measure, the intensification of the successive waves are closely connected. [...] as the impulse that sets it in motion, the first wave lives on in the second, the first and the second in the third, the first three in the fourth, and so on. [...] As the measure follows on measure, wave upon wave, something grows, accumulates; it is a dynamic process through and through, only to be understood as the result of a constantly active force.” Tradução nossa.

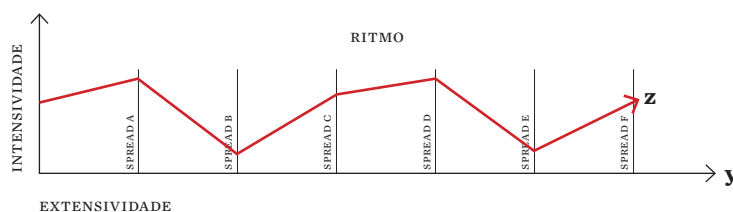
spread seguinte pelas características igualmente anotadas entre os pares de contraste. Por outro lado, a notação de características diferentes tendem a gerar outros valores e tensões, o que podemos traduzir como mudança ou quebra de expectativa (FIGURA 55).

Entendemos que este modelo encontra uma solução sistemática ao trabalhar com essas questões, uma vez que elencamos uma análise sobre o nível estrutural da composição, descartamos percepções mais complexas, as quais são sutis, particulares ou até mesmo interpretativas, capazes de dar maior ênfase sobre as possíveis expectativas criadas, questão aqui bastante referenciada, dado a probabilidade de que as possibilidades que escapam a este modelo podem aferir o ritmo de uma publicação.



**FIGURA 54 - CONTINUIDADE**

Nesta simulação, a publicação apresenta um ritmo com poucas variáveis, algo provável em um livro texto tradicional, o qual tende a criar poucas surpresas, dando manutenção à expectativa criada pelo spread anterior. Fonte: Elaborado pelo autor.



**FIGURA 55 - EXPECTATIVA**

Nesta simulação, a publicação apresenta um ritmo com muitas variáveis, o que indica mudança na composição visual. A natureza do eixo rítmico (z) revela também que quebra de expectativa crianda entre os spreads A e B, D e E. Fonte: Elaborado pelo autor.



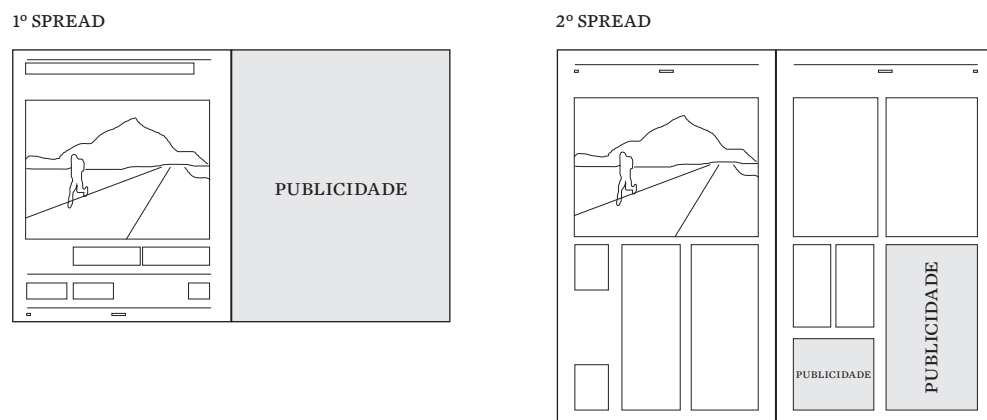
#### **4.3.5. CAPAS, GUARDAS E PUBLICIDADE**

Após considerar todas as principais questões que delimitam o MARE, precisaremos apontar para duas excessões sobre sua análise: as capas, as guardas e a publicidade. Entenderemos que as capas são excessões quanto à implicação de análise sobre os spreads, sendo estas uma das únicas oportunidade de análise individual da página, algo delimitado por sua própria importância e natureza material gráfica. É importante entender que:

O termo “capa” compreende a capa frontal (primeira capa), o verso desta (segunda capa), a face interna da capa traseira (terceira capa) e a capa traseira (quarta capa ou contracapa). Na maioria dos periódicos, todas, exceto a primeira capa, podem ser usadas para publicidade mas, caso a estratégia comercial não seja seguida, vale a pena lembrar que essas páginas são infinitamente mais valiosas do que quaisquer outras páginas disponíveis, exceto, obviamente, a primeira capa. (CADWELL; ZAPPATERRA, 2012, p. 69)

Dessa forma encontramos aqui algumas situações de restrição particular e arbitrária para este modelo de análise. A primeira delas diz respeito à possibilidade de análise individual das capa, como já foi dito; a segunda diz respeito às guardas (páginas em papel cartão inseridas entre a capa e o miolo do impressos), as quais serão notadas como zero (0) sempre que se comportarem como tal (homogêneas e sem qualquer composição visual); a terceira questão diz respeito à não análise das publicidades quando estas ocupam páginas ou spreads inteiros, as quais podem muitas vezes ocupar algumas capas aqui citadas e/ou páginas internas da publicação, servindo como divisoras ou pontos de pausa/encerramento para determinados conteúdos editoriais, algo aqui referenciado em nosso primeiro capítulo ao mencionar o modelo de paginação zigue zague (ALI, 2009). Para estes casos, notaremos como zero (0) o valor da página/capa ou spread. No entanto, isto não se aplica ainda em anúncios que ocupam parte do spread (algo comum em jornais tradicionais) ou que ocupam apenas 1 (uma) página do spread, permitindo que esta seja analisada individualmente tal qual uma capa

(FIGURA 56). Por fim: situações que envolvem engenharia de papéis, como sobrecapas, cintas ou caixas, podem ser analisadas enquanto composições do seu conunto, gerando valores individuais para ambas as situações pretendidas (com sobrecapa/cinta/elástico/caixa ou sem esta), o que possibilita entender como ambas as situações se comportam enquanto configuração visual estrutural, apenas (FIGURA 57).



**FIGURA 56 - PUBLICIDADE**

O MARE entende de forma particular a situação da locação publicitária. No primeiro spread, apenas a página da esquerda será analisada. No segundo spread, a publicidade será notada como bloco dentro da composição estrutural. Caso a publicidade ocupe todo o spread ou capa, este será notado como zero (0).

Fonte: Elaborado pelo autor.



**FIGURA 57 - ENGENHARIA DE PAPEL**

O MARE entende como opcional a possibilidade de análise da capa (ou mesmo páginas internas) ao tomar em conta a percepção de suas diferentes abordagens, mas não a somatória dessas. Assim, sobrecapas, caixas, cintas, dobras ou demais produções gráficas podem ser analisadas em um nível de composição visual estrutural, apenas. Note que, para estes casos, encontraremos dois (ou mais) valores como ponto de partida de uma análise rítmica, simulando a percepção das diferentes fases de manuseio e percepção da própria composição visual. Esta notação será posta em linha (como as demais páginas), simulando a percepção de cada etapa de manuseio da capa. Fonte: Marcin Markowski, *The Threepenny Opera*, 2014.

#### **4.4. CONSIDERAÇÕES SOBRE O MARE**

Assim, encerramos as delimitações deste modelo de análise exemplificando a sua prática em nosso próximo capítulo ao apresentar os estudos de caso. Antes, porém, como referenciamos em nosso segundo capítulo, recapitulamos que esta pesquisa busca produzir um conhecimento de aplicação prática para produzir conhecimentos para a solução de problemas específicos (PRODANOV; FREITAS, 2013), a qual é entendida como ferramenta para atender designers dentro de um modelo que permite aferir o ritmo de publicações impressas. Esta análise se dá sobre os spreads das publicações ao tomar como base sua composição visual em um nível estrutural (ARNHEIM, 2016), observando as estratégias visuais polarizadas em níveis de harmonias e desarmonias (DONDIS, 2006), dada a natureza de sua percepção e dinâmica visual mais ou menos expressiva. Tais características foram pautadas sobre as unidades básicas da comunicação visual — o ponto, a linha, a forma, a direção, o tom, a cor, a textura, a dimensão, a escala e o movimento — e sobre os preceitos de composição visual editorial — a página, o grid, a tipografia, a imagem, os grafismos e os brancos — (CADWELL; ZAPPATERRA, 2012). O modelo busca ainda amparo dentro de uma curta reflexão filosófica, perceptiva e filosófica, baseando suas escolhas em um método científico indutivo, onde argumenta as particularidades do design editorial para lançar suas conclusões sobre o geral, traduzido pela síntese da própria publicação, a qual é percebida pelo vetor que cruza a sua intensividade e extensividade (ZILBERBERG, 2011). Por fim, propõe a apresentação de resultados com uma abordagem quantitativa ao fazer uso de recursos e técnicas de estatística, procurando traduzir em números a tensividade de uma publicação, permitindo por meio de um vetor a construção de uma percepção gráfica sobre o ritmo, auxiliando designers e profissionais interessados no campo a entender estas questões dentro de um modelo generalista e estrutural.

## 5. ESTUDOS DE CASO E ANÁLISES

Apresentaremos agora cinco aplicações do modelo de análise rítmica editorial e trataremos de desenvolver uma explanação sobre cada resultado. O objetivo desse capítulo é fornecer exemplos de como esta verificação pode ser realizada e que contribuições podem ser feitas a partir de seus resultados. As publicações aqui apresentadas foram escolhidas com base em dois critérios: 1. a sua natureza editorial, a qual se encaixa dentro de um perfil distinto e comum nas práticas cotidianas dos profissionais do campo baseadas nas definições apresentadas por Ambrose e Harris em seu livro *Formato* (2005), tais como a revista, o livro e o jornal; 2. os critérios de paginação, os quais são elencados pelo relevância do seus autores no que diz respeito ao cuidado e atenção ao design, estes baseados em seu tempo de existência, prática e reconhecimento enquanto estúdio, natureza ou veículo de comunicação. O MARE foi montado em uma planilha Excel, a qual contabiliza os dados de cada spread e permite a construção em tempo real do gráfico tensivo. Estas planilhas estão presentes em nossos apêndices ao fim deste trabalho.<sup>29</sup> As planilhas compreendem dois momentos: a análise de cada spread e um gráfico cartesiano que apresenta a tensividade do impresso em sua totalidade. Dado a dimensão de algumas publicações, apresentaremos neste momento apenas uma amostra da análise junto a seu gráfico tensivo, sobre o qual apresentaremos as nossas considerações. As análises completas estão disponíveis nos apêndices deste trabalho.

### 5.1. ANÁLISE 1 - REVISTA DA FIEC / VIBRI DESIGN & BRANDING

Localizado em Fortaleza / Brasil, o estúdio *Vibri Design & Branding*<sup>30</sup> foi responsável pela reforma gráfica da revista da Fiec<sup>31</sup> (Federação das Indústrias do Estado do Ceará), em 2015. Segundo o estúdio:

---

29 Ver planilhas com análises completas em apêndices, p. 164-178

30 Fundado em 2014, o estúdio de design brasileiro apresenta um trabalho multidisciplinar com foco em design gráfico, explorando estratégias de comunicação, ativação de marca e branding. [www.vibri.com.br](http://www.vibri.com.br)

31 [www1.sfiac.org.br/](http://www1.sfiac.org.br/)

Para marcar o começo de uma nova gestão na Federação das Indústrias do Estado do Ceará, fomos encarregados de reformular o projeto gráfico da Revista da Fiec, uma publicação independente voltada para seus associados. Com uso dos espaços em branco e linhas que remetem à marca do Sistema Fiec, a nova concepção visual permite mais interação entre as imagens e os elementos tipográficos, oferecendo ao leitor uma experiência mais leve e prazerosa. (VIBRI DESIGN & BRANDING, 2015)

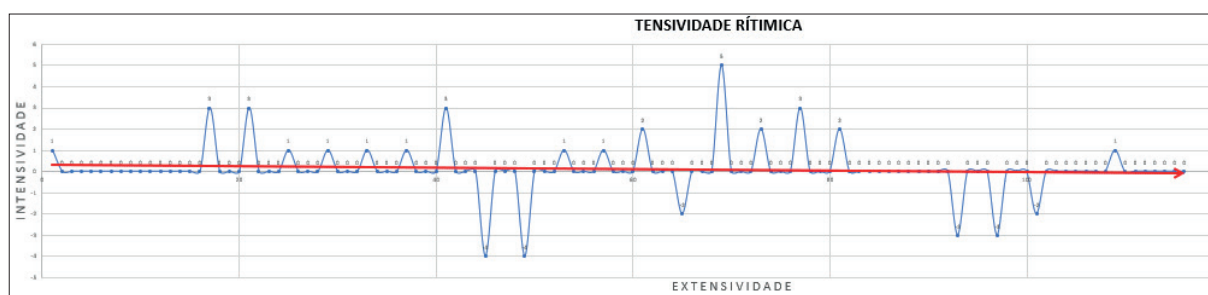
Embora possa ser percebida como uma publicação b2b (*business-to-business*), as quais “incluem o branding de comunicações editoriais junto aos setores público e privado (onde) muitas vezes, o design não é uma propriedade” (CADWELL; ZAPPATERRA, 2012, p. 35), a nova publicação apresenta a possibilidade de uma expressão gráfica diferente. Segundo a própria instituição:

A Revista da Fiec tem conteúdo editorial que debate temas importantes para a indústria e sociedade sem esquecer de pautar-se nos assuntos que fazem a diferença para o desenvolvimento econômico do Estado e do país. Com tiragem de 5 mil exemplares, traz uma roupagem visual moderna e inovadora e é lida por empresários, representantes de entidades de classe e instituições governamentais, além dos principais formadores de opinião. (FIEC, 2018)



**FIGURA 58 - REVISTA DA FIEC Nº 89 / JANEIRO DE 2015**  
Edição com 56 páginas. Fonte: Vibri Design & Branding, 2015.

Sobre a capa, marcada pela ênfase da imagem, é curioso observar que “fotos de pessoas olhando para o meio da publicação criam harmonia, aquelas olhando para fora desviam a atenção da publicação e criam tensão” (CADWELL; ZAPPATERRA, 2012, p.122). Essa percepção somada à composição final encontra na assimetria a sua verificação. Em alguns casos, há também a instabilidade como índice dessa abordagem da fotografia e do seu conjunto, promovendo assim maior tensão.



**FIGURA 59 - TENSIVIDADE RÍTMICA DA REVISTA FIEC Nº89 - 56 PÁGINAS**  
 Fonte: Elaborado pelo autor.

Esta é uma edição com 56 páginas (46 editoriais e 10 comerciais), a qual passa a ser melhor percebida pelo uso de uma tipografia serifada, aliando o grafismo da ilustração e o cuidado com a disposição dos elementos em cada spread. Esta é a chave de sua expressão gráfica. Verificamos que a nova proposta busca dar maior dinâmica em sua paginação. Nos exemplos da página seguinte (TABELA 7, 8, 9 e 10) encontramos algumas amostras da análise realizada e que identificam algumas das características da publicação.

A tensividade rítmica (FIGURA 59) encontrada na análise da edição 89 da revista da FIEC aponta para uma publicação que busca o equilíbrio visual entre os campos da harmonia e desarmonia. A utilização das ilustrações é contrabalanceada pelo branco e pela justaposição dos elementos que buscam o equilíbrio entre as páginas de cada spread. O ponto de maior tensividade identificado no gráfico referencia justamente a abertura de uma das principais matérias da edição (TABELA 9). É a escolha pela natureza da ilustração, cores e disposição que resulta nesta tensão. Por outro lado, verificamos que o spread de abertura da matéria de capa (TABELA 10) encontra gran-





INSTABILIDADE	1	EQUILÍBRIO
ASSIMETRIA	1	SIMETRIA
IRREGULARIDADE	1	REGULARIDADE
COMPLEXIDADE	1	SIMPLICIDADE
FRAGMENTAÇÃO	1	UNIDADE
EXAGERO		MINIMIZAÇÃO
ÊNFASE		NEUTRALIDADE
EPISODICIDADE	1	REPETIÇÃO
VARIAÇÃO	1	ESTABILIDADE
	5 - 2	
	3	

**TABELA 7 - AMOSTRA DE SPREAD 1 -FIEC**  
Fonte: Vibri Design & Branding, 2015



INSTABILIDADE	1	EQUILÍBRIO
ASSIMETRIA	1	SIMETRIA
IRREGULARIDADE	1	REGULARIDADE
COMPLEXIDADE	1	SIMPLICIDADE
FRAGMENTAÇÃO		UNIDADE
EXAGERO		MINIMIZAÇÃO
ÊNFASE		NEUTRALIDADE
EPISODICIDADE	1	REPETIÇÃO
VARIAÇÃO	1	ESTABILIDADE
	1 - 5	
	-4	

**TABELA 8 - AMOSTRA DE SPREAD 2 -FIEC**  
Fonte: Vibri Design & Branding, 2015



INSTABILIDADE	1	EQUILÍBRIO
ASSIMETRIA	1	SIMETRIA
IRREGULARIDADE	1	REGULARIDADE
COMPLEXIDADE	1	SIMPLICIDADE
FRAGMENTAÇÃO		UNIDADE
EXAGERO		MINIMIZAÇÃO
ÊNFASE	1	NEUTRALIDADE
EPISODICIDADE	1	REPETIÇÃO
VARIAÇÃO	1	ESTABILIDADE
	6 - 1	
	5	

**TABELA 9 - AMOSTRA DE SPREAD 3 -FIEC**  
Fonte: Vibri Design & Branding, 2015



INSTABILIDADE	1	EQUILÍBRIO
ASSIMETRIA	1	SIMETRIA
IRREGULARIDADE		REGULARIDADE
COMPLEXIDADE	1	SIMPLICIDADE
FRAGMENTAÇÃO		UNIDADE
EXAGERO		MINIMIZAÇÃO
ÊNFASE	1	NEUTRALIDADE
EPISODICIDADE		REPETIÇÃO
VARIAÇÃO	2 - 2	ESTABILIDADE
	0	

**TABELA 10 - AMOSTRA DE SPREAD 4 -FIEC**  
Fonte: Vibri Design & Branding, 2015



de equilíbrio e baixa tensão visual, algo que pode ser indicado pelas limitações desse modelo, pela possível margem de erro da análise e por uma configuração visual que, mais uma vez, busca o equilíbrio na disposição de suas partes e na soma do conjunto, no qual não identificamos propriamente a ideia de irregularidade/regularidade, fragmentação/unidade, exagero/minimização, episodicidade/repetição e variação/estabilidade.

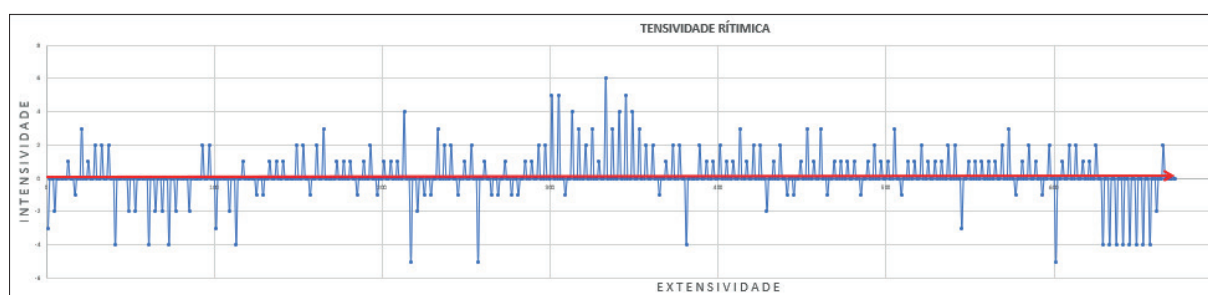
Os pontos de menor tensão indicados pelo gráfico apontam para os spreads de páginas texto (TABELA 8), corroborando com a premissa de que este modelo de página pode ser um momento de baixa tensão visual, dado a sua simplicidade traduzida pelos poucos recursos utilizados, a qual encontra sua expressão final no refinamento tipográfico apresentado. Na verdade, esta pode ser uma das situações mais desafiantes para o designer, uma vez que nestes casos “para dar um senso de direção ao leitor e alguma vida e majestade à página, é preciso quebrar essa mesmice e procurar um outro tipo de equilíbrio” (BRINGHURST, 2015, p.179).

Observamos então que a análise nos dá uma pista de como o ritmo se comporta nesta publicação, a qual apresenta como resultante de sua tensividade e extensividade uma linha de tendência decrescente, algo proporcionado também pela locação dos anúncios e pelas demais seções de notas que resguardam os principais conteúdos ao longo do sua segunda metade.

## **5.2. ANÁLISE 2 - INQUISIÇÃO, CRISTÃOS-NOVOS, SEUS DESCENDENTES E A INQUISIÇÃO NO CEARÁ / NILTON ALMEIDA — FACULDADE DE BELAS ARTES DA UNIVERSIDADE DO PORTO**

O segundo caso analisado contempla um livro texto desenvolvido dentro de um contexto acadêmico. O projeto editorial é fruto da pesquisa apresentada por Nilton Almeida ao Curso de História da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, como requisito para obtenção do título de Doutor em História, especialidade em História Moderna. O projeto gráfico editorial

foi desenvolvido dentro da disciplina de Estudos Avançados em Tipografia e Design Editorial, parte do Mestrado em Design Gráficos e Projetos Editoriais da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.<sup>32</sup> A escolha deste projeto se dá sobre a possibilidade de construir uma análise sobre uma publicação de conhecimento e colaboração do próprio autor, o qual sinaliza esta produção como caso de estudo da disciplina do design editorial. O trabalho envolveu uma série de etapas e metodologias criteriosas sob a orientação dos professores João Martino e Miguel Almeida, simulando possibilidades de pesquisa e edição para a apresentação final de um produto gráfico editorial, tomando como pauta o design para a sua gestão. Tendo então este critério em mente, encontramos também a possibilidade perceber como o MARE se comporta em publicações extensas (330 páginas).



**FIGURA 60 - TENSIVIDADE RÍTMICA DO LIVRO INQUISIÇÃO, CRISTÃOS-NOVOS, SEUS DESCENDENTES E A INQUISIÇÃO NO CEARÁ - 330 PÁGINAS**

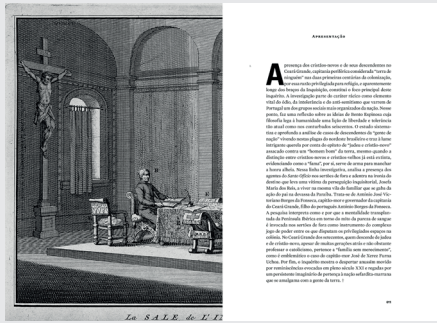
Fonte: Elaborado pelo autor.

As amostras apresentadas (TABELAS 11, 12, 13 e 14) refletem as variantes encontradas dentro da publicação. O que se percebe é que a composição visual busca articulações para promover certa dinâmica em sua paginação, algo notado em sua tensividade rítmica (FIGURA 60).

Embora esta análise apresente valores inferiores ao nosso primeiro caso, algo promovido pela diferença compositiva encontrada entre os projetos, é possível perceber que o a maior parte dos spreads encontra tensão positiva. A tensão verificada na faixa central do

---

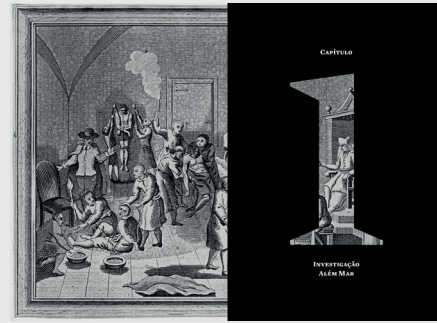
32 Participaram deste trabalho os designers Felipe Goes (Brasil), Floduardo Almeida (Portugal), Luca Bontempi (Itália), Matteo Capriotti (Itália) e Pedro Ricardo (Portugal).



INSTABILIDADE		EQUILÍBRIO	
ASSIMETRIA	1	SIMETRIA	
IRREGULARIDADE	1	REGULARIDADE	
COMPLEXIDADE		SIMPLICIDADE	
FRAGMENTAÇÃO		UNIDADE	
EXAGERO		MINIMIZAÇÃO	
ÊNFASE	1	NEUTRALIDADE	
EPISODICIDADE		REPETIÇÃO	
VARIAÇÃO	2	ESTABILIDADE	1

## TABELA 11 - AMOSTRA DE SPREAD 1 - INQUISIÇÃO

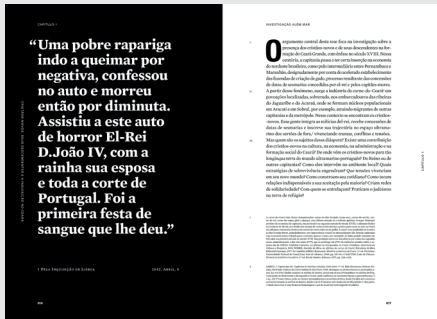
Fonte: Inquisição, Nilton Almeida/FBAUP, 2016



INSTABILIDADE		EQUILÍBRIO	
ASSIMETRIA	1	SIMETRIA	
IRREGULARIDADE		REGULARIDADE	
COMPLEXIDADE		SIMPLICIDADE	
FRAGMENTAÇÃO		UNIDADE	
EXAGERO	1	MINIMIZAÇÃO	
ÊNFASE	1	NEUTRALIDADE	
EPISODICIDADE		REPETIÇÃO	
VARIAÇÃO	3	ESTABILIDADE	1

## TABELA 12 - AMOSTRA DE SPREAD 2 - INQUISIÇÃO

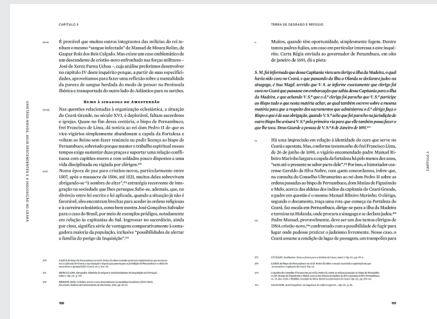
Fonte: Inquisição, Nilton Almeida/FBAUP, 2016



INSTABILIDADE		EQUILÍBRIO	
ASSIMETRIA	1	SIMETRIA	
IRREGULARIDADE	1	REGULARIDADE	
COMPLEXIDADE		SIMPLICIDADE	
FRAGMENTAÇÃO		UNIDADE	
EXAGERO		MINIMIZAÇÃO	
ÊNFASE	1	NEUTRALIDADE	
EPISODICIDADE		REPETIÇÃO	
VARIAÇÃO	1	ESTABILIDADE	3

## TABELA 13 - AMOSTRA DE SPREAD 3 - INQUISIÇÃO

Fonte: Inquisição, Nilton Almeida/FBAUP, 2016



INSTABILIDADE		EQUILÍBRIO	
ASSIMETRIA	1	SIMETRIA	
IRREGULARIDADE		REGULARIDADE	
COMPLEXIDADE	1	SIMPLICIDADE	
FRAGMENTAÇÃO		UNIDADE	
EXAGERO		MINIMIZAÇÃO	
ÊNFASE	1	NEUTRALIDADE	
EPISODICIDADE		REPETIÇÃO	
VARIAÇÃO	2	ESTABILIDADE	0

## TABELA 14 - AMOSTRA DE SPREAD 4 - INQUISIÇÃO

Fonte: Inquisição, Nilton Almeida/FBAUP, 2016

gráfico reflete na verdade o capítulo com imagens e ilustrações da pesquisa, corroborando com o modelo apresentado por Fátima Ali (2009) ao classificar essa abordagem como “miolo nobre”, criando uma tensividade diferente ao agrupar um conjunto de imagens em um capítulo ou seção das páginas centrais, por exemplo.

Podemos concluir neste caso que, a linha de tendência quase constante (com um pequeno crescimento) aponta para os esforços em balancear a paginação. As pequenas variantes das páginas texto promovidas pela adição de tipologias diferentes e quebra das margens constroem uma publicação com um ritmo mais “alto” e constante, uma vez que “os blocos de texto podem ser divididos, tornando a leitura global mais fácil, mas também tornando a página mais leve e mais atraente para o leitor” (CADWELL; ZAPPATERRA, 2012, p. 114).

Talvez essa situação seja promovida pela natureza da própria publicação, a qual apresenta estruturas muito tradicionais no que tange o entendimento e o comportamento visual de um livro texto. Notemos que talvez a dispersão das imagens ou o deslocamento do seu capítulo para um dos extremos da publicação permitisse um início ou um fim com maior ritmo. Por fim, percebemos que as páginas finais do capítulo de referências (da 310 à 327) formam um grupo com ritmo mais baixo que a média, talvez isso conduza a linha de tendência para a constante apresentada. A ausência dessa seção poderia indicar uma linha crescente, o que nos ajuda a afirmar que estas escolhas, já tão praticadas no design editorial, tendem a criar situações que demarcam o término de uma publicação. Sobre essas questões podemos refletir que:

Livros mais complicados são cercados por uma parafernália feita não apenas das típicas falsa folhas de rosto, folha de rosto, ficha técnica, página de dedicatória e algumas brancas eventuais, mas talvez também de um sumário detalhado, uma lista de gráficos, mapas e ilustrações, uma lista de abreviações, uma ou duas páginas de agradecimento e um prefácio, contrabalançado por apêndices, notas finais, bibliografia, índice e glossário. Ajustar o texto principal de um original para um volume desse tipo pode ser altamente complexo, e a grande aura do material inicial e

final do livro pode ter seu espaço subtraído ou conservado. Mas tanto nos livros simples como nos complexos cabe ao tipógrafo equilibrar o conteúdo inicial, o conteúdo final e o texto. Um maço de páginas em branco no final de um livro não é um sinal de gentileza para com o leitor que gosta de tomar notas, mas de descuido. (BRINGHURST, 2015, p. 84).

### 5.3. ANÁLISE 3 - JORNAL FOLHA DE S. PAULO

Afim de identificar como este modelo de análise se comporta em diferentes situações, apresentamos aqui a verificação de um jornal impresso diário de grande circulação. A escolha deste periódico<sup>33</sup> se dá por sua relevância editorial no Brasil, o qual possui longa tradição e alcança as principais capitais do país. Segundo o próprio site do veículo de comunicação:

O Grupo Folha é um dos principais conglomerados de mídia do país. Controla o jornal de maior circulação e influência (Folha de S. Paulo), o site noticioso de jornal com mais audiência, a maior empresa brasileira de conteúdo e serviços de Internet (UOL) e a maior gráfica comercial do Brasil (Plural), além de outros negócios.

A história do Grupo Folha começa em 1921, quando foi fundada, em São Paulo, a *Folha da Noite*, jornal voltado para a classe média urbana que emergia de uma sociedade ainda baseada na monocultura do café.

Depois vieram os títulos *Folha da Manhã* (1925) e *Folha da Tarde* (1949). Os três jornais foram fundidos em 1960 para dar origem à *Folha de S. Paulo*. O grupo publica também o jornal *Agora*, líder entre os diários populares no *Estado de São Paulo*.

O grupo conta também com o *Datafolha*, um dos institutos de pesquisa mais respeitados do país, uma editora de livros (*Publifolha*), uma livraria virtual (*Livraria da Folha*), uma agência de notícias (*Folhapress*), um dos maiores e mais modernos parques gráficos da América Latina, a *Transfolha*, dedicada à distribuição de produtos do *Grupo Folha*, uma gráfica dedicada a jornais e folhetos para empresas, editoras e agências de publicidade (*FolhaGráfica*) e a SPDL<sup>34</sup>, empresa de distribuição e logística estabelecida em associação com o jornal *O Estado de S. Paulo*. (FOLHA, 2018)

---

33 [www.folha.uol.com.br](http://www.folha.uol.com.br)

34 São Paulo Distribuição e Logística

No início de 2018, a *Folha* apresentou uma revisão do seu projeto gráfico, uma reforma que contemplou a preservação de muitas de suas principais características visuais. Identificamos<sup>35</sup> os seguintes pontos no que tange essas mudanças (FIGURA 61): 1. estruturado sobre pesquisa, o projeto digital passou a ser responsivo e foi o primeiro a ser implantado (em fevereiro de 2018). Adapta-se agora a todas as plataformas, conectando-se visualmente entre os suportes por meio de uma harmonia tipográfica; 2. a fonte *Folha Serif* (FIGURA 62), criada pelo alemão Erik Spiekermann e pelo holandês Lucas de Groot para o jornal em 1996, tornou-se uma marca institucional; ela continua presente nas versões impressa e digital como elemento importante de identidade; 3. os logotipos das editorias são agora mais leves, permitindo que o conteúdo seja o principal destaque de cada página; 4. a paleta é mais enxuta e está ligada às cores históricas da Folha (azul, vermelho e preto); 5. as grandes reportagens, com material fotográfico e infográfico especial, têm novos formatos e ganham diferentes destaques e design na publicação. Segundo o site Garcia Media:

Embora as mudanças que a *Folha de S. Paulo* introduziu em 20 de abril sejam significativas, e a nota do editor detalhe a profundidade da mudança em termos de conteúdo e posicionamento, o design geral não parece ser uma mudança muito dramática sobre a mudança de design anterior do jornal, com a qual nós da Garcia Media fomos honrados em estar envolvidos em 2006. O design da Folha evoluiu.<sup>36</sup> (GARCÍA, 2018)

A presente análise quis observar os resultados sobre uma edição semanal, atenta ao primeiro caderno e excluindo possíveis situações

---

35 Os detalhes sobre as mudanças realizadas pelo jornal Folha de S. Paulo foram informados em uma edição especial impressa e digital, disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2018/04/veja-o-que-mudou-na-reforma-grafica-da-folha-impressa.shtml>. Acesso em: 15 de julho de 2018

36 Do original em inglês: “While the changes *Folha de S. Paulo* has introduced April 20 are significant, and the note from the editor (in Portuguese) details the depth of the change in terms of content and placement, the overall design does not appear to be a very dramatic change from the newspaper’s previous design change, which we at Garcia Media were honored to be involved with in 2006. The design of *Folha* has evolved.” Tradução nossa.









INSTABILIDADE	1	EQUILÍBRIO
ASSIMETRIA	1	SIMETRIA
IRREGULARIDADE	1	REGULARIDADE
COMPLEXIDADE	1	SIMPLICIDADE
FRAGMENTAÇÃO	1	UNIDADE
EXAGERO		MINIMIZAÇÃO
ÊNFASE	1	NEUTRALIDADE
EPISODICIDADE	1	REPETIÇÃO
VARIAÇÃO	1	ESTABILIDADE
	6 - 2	
	4	

**TABELA 15 - AMOSTRA DE SPREAD 1 - FOLHA DE S.PAULO**

Fonte: Jornal Folha de S.Paulo, 2018



INSTABILIDADE	1	EQUILÍBRIO
ASSIMETRIA	1	SIMETRIA
IRREGULARIDADE	1	REGULARIDADE
COMPLEXIDADE	1	SIMPLICIDADE
FRAGMENTAÇÃO	1	UNIDADE
EXAGERO		MINIMIZAÇÃO
ÊNFASE	1	NEUTRALIDADE
EPISODICIDADE	1	REPETIÇÃO
VARIAÇÃO	1	ESTABILIDADE
	4 - 1	
	3	

**TABELA 16 - AMOSTRA DE SPREAD 2 - FOLHA DE S.PAULO**

Fonte: Jornal Folha de S.Paulo, 2018



INSTABILIDADE	1	EQUILÍBRIO
ASSIMETRIA	1	SIMETRIA
IRREGULARIDADE	1	REGULARIDADE
COMPLEXIDADE	1	SIMPLICIDADE
FRAGMENTAÇÃO	1	UNIDADE
EXAGERO		MINIMIZAÇÃO
ÊNFASE	1	NEUTRALIDADE
EPISODICIDADE	1	REPETIÇÃO
VARIAÇÃO	1	ESTABILIDADE
	3 - 2	
	1	

**TABELA 17 - AMOSTRA DE SPREAD 3 - FOLHA DE S.PAULO**

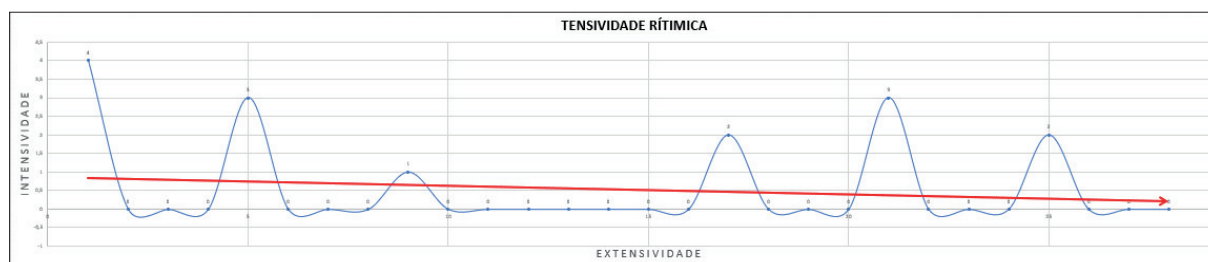
Fonte: Jornal Folha de S.Paulo, 2018



INSTABILIDADE	1	EQUILÍBRIO
ASSIMETRIA	1	SIMETRIA
IRREGULARIDADE	1	REGULARIDADE
COMPLEXIDADE	1	SIMPLICIDADE
FRAGMENTAÇÃO	1	UNIDADE
EXAGERO		MINIMIZAÇÃO
ÊNFASE	1	NEUTRALIDADE
EPISODICIDADE	1	REPETIÇÃO
VARIAÇÃO	1	ESTABILIDADE
	4 - 1	
	3	

**TABELA 18 - AMOSTRA DE SPREAD 4 - FOLHA DE S.PAULO**

Fonte: Jornal Folha de S.Paulo, 2018



**FIGURA 63 - TENSIVIDADE RÍTMICA DO PRIMEIRO CADERNO DO JORNAL FOLHA DE SÃO PAULO - EDIÇÃO DE 9 DE JULHO DE 2018 - 12 PÁGINAS**

Fonte: Elaborado pelo autor.

excepcionais. Esta escolha busca respostas dentro do modelo sobre uma representação visual tradicional que constitui o paradigma desta mídia. Todavia, há uma inquietação quanto a possibilidade de colaboração por parte deste modelo para este caso, uma vez que:

O design de jornais parece estar sujeito a duas forças diametralmente opostas: a modernização e a salvaguarda de sua identidade. Cada jornal se considera único e deseja aparecer assim; esforça-se por sublinhar a sua própria personalidade e posição clara no mercado. No entanto, a força da modernização tende a estimular a padronização - a necessidade de tecnologias produtivas para cumprir os prazos diários e semanais forçaram os jornais a se comportarem e produzirem de maneira semelhante, enquanto, por outro lado, a necessidade de uma identidade distinta requer definir e salvaguardar os aspectos únicos de um título específico.<sup>37</sup> (FRANCHI, 2013, p. 106)

Dessa forma, dado a estrutura e o processo natural de sua paginação, a qual é subordinada às rotinas das redações, o que muitas vezes excluem a possibilidade de percepção do conjunto paginado, o MARE entende que as flutuações rítmicas podem ser pouco colaborativas em edições semanais de um jornal impresso. As amostras

37 Do original em inglês: "Newspaper design appears to be subject to two diametrically opposed forces: modernization and safeguarding of identity. Every paper considers itself unique and wishes to appear so; it strives to underline its own personality and clear position on the market. Yet the force of modernization tends to encourage standardization-productive technologies and the need to meet daily and weekly deadlines have forced news papers to behave and produce in similar ways, while, on the other hand, the need for a distinct identity requires defining and safeguarding the unique aspects of a particular title." Tradução nossa.

presentes (TABELA 15, 16, 17 e 18) podem conter variantes sutis de uma composição constantemente marcada por desarmonias identificadas em sua assimetria, fragmentação e variação, as quais são contidas pelas harmonias de sua regularidade e repetição.

De toda forma, é pertinente verificar como este modelo se comporta nesta situação, a qual possibilita a identificação de características visuais que amparam, ainda que posteriormente, as escolhas realizadas pela equipe de edição. Não entendemos o MARE como modelo que busca apontar para escolhas entendidas como certas ou erradas no exercício compositivo dos designers, mas como uma possibilidade de identificação e sintaxe visual de uma totalidade, auxiliando às conclusões próprias de cada profissional ou veículo de comunicação.

Ao analisarmos o ritmo do primeiro caderno de uma segunda-feira, as 12 páginas da edição do dia 9 de julho de 2018 apresentam uma linha de tendência decrescente. Embora os níveis de desarmonia sejam altos, as harmonias promovidas por um grid modular e hierárquico, aliado à proposta deste caderno, encontram certa contenção visual, balanceando as possíveis tensões visuais aqui proporcionadas. Esta apresentação pode indicar que as escolhas realizadas para a última página, por exemplo, conduzem esta linha para esta posição. Curiosamente, as seções de entrada, como editorial (p. 2) e painel do leitor (p. 3) apresentam uma intensividade maior do que o esperado (+3), indicando que as escolhas que aferem a regularidade (além da fragmentação e variação) elevam a sua tensão. Dessa forma, encontramos como pista para a manutenção de ritmos mais baixos, a repetição, a regularidade e o equilíbrio entre as notícias que ocupam os módulos de cada página e de cada spread.

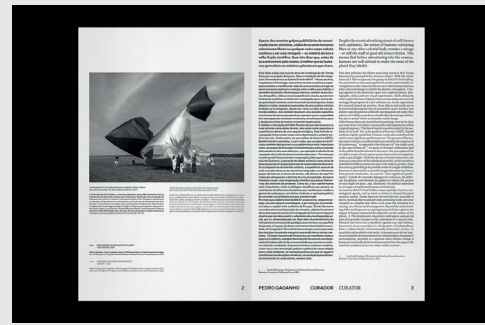
#### **5.4. ANÁLISE 4 - NEWSPAPER FOR MAAT – MUSEUM OF ART, ARCHITECTURE AND TECHNOLOGY / NON-VERBAL CLUB**

A quarta e última publicação analisada busca contemplar um projeto editorial com características visuais particulares. Embora funcione como jornal (e assim seja nomeado), o projeto desenvolvido pelo



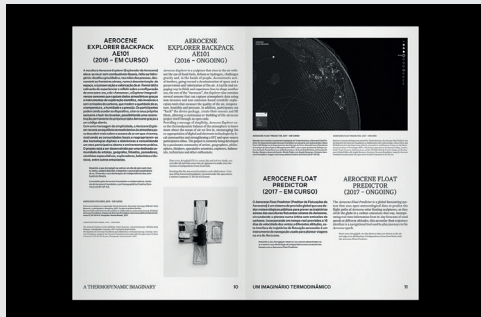
INSTABILIDADE	1	EQUILÍBRIO	
ASSIMETRIA	1	SIMETRIA	
IRREGULARIDADE		REGULARIDADE	
COMPLEXIDADE	1	SIMPLICIDADE	
FRAGMENTAÇÃO		UNIDADE	
EXAGERO		MINIMIZAÇÃO	
ÊNFASE	1	NEUTRALIDADE	
EPISODICIDADE	1	REPETIÇÃO	
VARIAÇÃO		ESTABILIDADE	
	3	2	
	1		

**TABELA 19 - AMOSTRA DE SPREAD 1 -  
NEWSPAPER FOR MAAT**  
Fonte: Non-Verbal Club, 2018



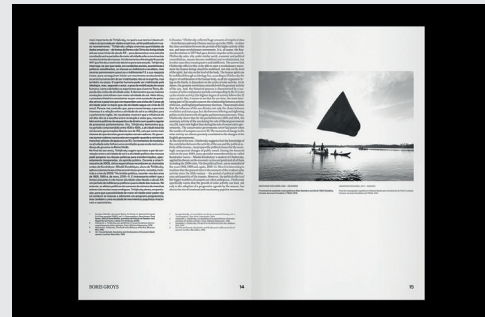
INSTABILIDADE		EQUILÍBRIO	
ASSIMETRIA	1	SIMETRIA	
IRREGULARIDADE		REGULARIDADE	
COMPLEXIDADE	1	SIMPLICIDADE	
FRAGMENTAÇÃO		UNIDADE	
EXAGERO		MINIMIZAÇÃO	
ÊNFASE		NEUTRALIDADE	
EPISODICIDADE	1	REPETIÇÃO	
VARIAÇÃO	1	ESTABILIDADE	
	1	3	
	3		

**TABELA 20 - AMOSTRA DE SPREAD 2 -  
NEWSPAPER FOR MAAT**  
Fonte: Non-Verbal Club, 2018



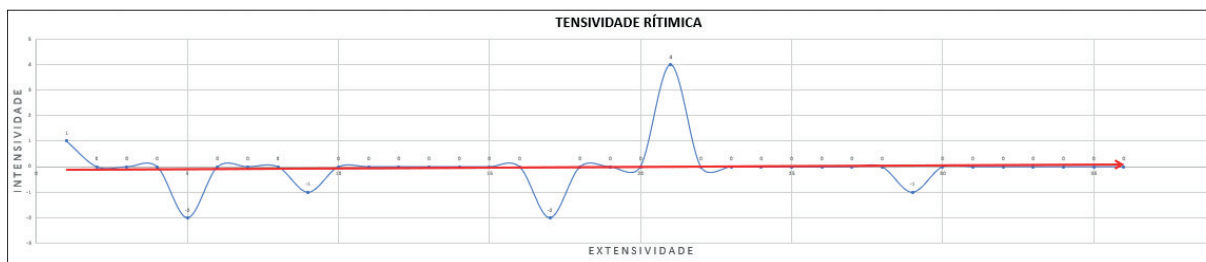
INSTABILIDADE	1	EQUILÍBRIO	
ASSIMETRIA	1	SIMETRIA	
IRREGULARIDADE	1	REGULARIDADE	
COMPLEXIDADE		SIMPLICIDADE	
FRAGMENTAÇÃO	1	UNIDADE	
EXAGERO		MINIMIZAÇÃO	
ÊNFASE		NEUTRALIDADE	
EPISODICIDADE	1	REPETIÇÃO	
VARIAÇÃO	1	ESTABILIDADE	
	5	1	
	4		

**TABELA 21 - AMOSTRA DE SPREAD 3 -  
NEWSPAPER FOR MAAT**  
Fonte: Non-Verbal Club, 2018



INSTABILIDADE	1	EQUILÍBRIO	
ASSIMETRIA	1	SIMETRIA	
IRREGULARIDADE	1	REGULARIDADE	
COMPLEXIDADE	1	SIMPLICIDADE	
FRAGMENTAÇÃO		UNIDADE	
EXAGERO		MINIMIZAÇÃO	
ÊNFASE	1	NEUTRALIDADE	
EPISODICIDADE		REPETIÇÃO	
VARIAÇÃO	2	ESTABILIDADE	
	2	3	
	-1		

**TABELA 22 - AMOSTRA DE SPREAD 4 -  
NEWSPAPER FOR MAAT**  
Fonte: Non-Verbal Club, 2018



**FIGURA 64 - TENSIVIDADE RÍTMICA DO NEWSPAPER FOR MAAT – MUSEUM OF ART, ARCHITECTURE AND TECHONOLGY / NON-VERBAL CLUB - 16 PÁGINAS**  
 Fonte: Elaborado pelo autor.

estúdio Non-Verbal Club<sup>38</sup> apresenta um leiaute diferente do que poderíamos entender por algo mais convencional sobre esta mídia, a exemplo da análise feita sobre o jornal Folha de S.Paulo.

Podemos estender o conceito desta proposta, amparados por seu formato e materialidade, como uma brochura, definida por Ambrose e Harris por sua capacidade de “combinar os melhores elementos de todas as diferentes categorias” (2009, p.107). De fato, as amostras apresentadas (TABELAS 15, 16, 17 e 18) revelam que sua composição busca nas relações mais harmoniosas e constantes a sua expressão, utilizando um grid de colunas e uma combinação tipográfica pautada pela necessidade de comunicar em dois idiomas os seus conteúdos. Esta é a expressão chave deste projeto que funciona como guia para a exposição de Tomás Saraceno<sup>39</sup>. O segundo próprio estúdio:

Fomos contratados para projetar um jornal para a exposição “Imaginários Termodinâmicos” de Tomás Saraceno no Museu MAAT de Lisboa. Trabalhando em estreita colaboração com o coordenador editorial Nuno Carvalho, desenhamos um grande formato que os visitantes poderiam usar como guia para a obra exposta, fornecendo informações para cada grupo de instalações como uma fonte de contexto sobre o trabalho de Saraceno (...). Seguindo a intenção do artista de

38 Estúdio de design localizado na cidade do Porto - Portugal com amplo e reconhecido trabalho no campo editorial. [www.nonverbalclub.pt](http://www.nonverbalclub.pt)

39 1973. Pesquisador e artista plástico, explora diferentes bordagens em seus projetos ao mixar campos como a arquitetura, ciências naturais, astrofísica e engenharia. [www.studiotomassaraceno.org](http://www.studiotomassaraceno.org)

trabalhar com uma atmosfera escura e vídeos em preto e branco na exposição, o jornal é impresso em uma cor (preto) sobre um fino papel cinza. O desenho geral é bastante simples, usando uma estrutura tipográfica semelhante para informação portuguesa e inglesa, separada por grandes calhas e diferentes tipologias de fonte — uma fonte não serifada para informação portuguesa e uma serifada para textos ingleses. Sabendo que teríamos que trabalhar com um número limitado de páginas (16), optamos por usar um ritmo contínuo, recorrendo a imagens grandes, pequenas variações de estrutura e marcadores na parte inferior da página para ajudar os leitores a navegar pela diferentes micro seções.<sup>40</sup> (NON-VERBAL CLUB, 2018)

Quando observamos a tensividade rítmica (FIGURA 64), percebemos que a presença de valores mais baixos em sua quase totalidade, corroboram para um modelo de paginação mais próxima de uma linguagem textual, explorando uma dinâmica mais sutil entre suas partes. Por este modelo de análise identificamos ainda que, apenas o spread das páginas 10 e 11 (TABELA 21) apresenta maior tensão visual, algo marcado pela instabilidade do conjunto, o qual não cria um balanço visual entre as páginas e objetos encontrados, sendo assim responsáveis por uma clara assimetria despreocupada em manter alguma unidade ou estabilidade. Este pondo mas alto dentro do gráfico transefere a sua maior tensão para a sua segunda metade, elevando sua linha de tendência e permitindo que a publicação encontre ainda um novo momento, dando ao leitor a possibilidade de surpresa e dinâmica, uma vez que:

---

40 Do original em inglês: “We were commissioned to design a newspaper for Tomás Saraceno’s exhibition “Thermodynamic Imaginaries” at MAAT Museum in Lisbon. Working closely with editorial coordinator Nuno Carvalho, we’ve ended up with a big format that the visitors could use as guide for the exhibited artwork, providing information for each group of installations, and as a source of context of Saraceno’s work (...). Following the artist’s intention of working with a dark atmosphere and black & white videos in the exhibition, the newspaper is printed in one color (black) over a thin grey paper. The overall design is quite simple, using a similar typographic structure for both Portuguese and English information, separated by large gutters and different font typologies – a sans serif font for Portuguese information and a serif for English texts. Knowing we would have to work with a limited number of pages (16), we’ve chosen to use a continuous rhythm, resorting to big images, small structure variations, and markers on the bottom of the page to help the readers navigate through the different micro sections.” Tradução nossa.

Um modelo de página bem projetada que seja reproduzida por todo um livro irá se tornar desinteressante muito rápido. Da mesma forma, se as páginas forem completamente diferentes umas das outras, não haverá qualquer unidade e coesão. essa é a corda bamba em cima da qual os designers se equilibram - escolhendo o que dispôr na página para criar interesse, sem dominar o espaço ou sobrepor o estilo do design ao conteúdo, gerando poluição visual. (AMBROSE, HARRIS. 2012, p.98)

É interessante perceber ainda que, mesmo as pequenas relações estruturais encontradas na paginação, seja pelo manuseio da largura das margens ou pela dinâmica tipográfica entre pesos e estilos, permite que o leitor encontre uma resposta dinâmica ainda que dentro de um ritmo mais constante. As opções de maior contraste entre os níveis de harmonia e desarmonia são sempre possíveis, quando estas se mostram necessárias. Dito de outra forma, o que se espera encontrar na paginação de uma publicação tende sempre às flutuações entre o novo e o mesmo, entre a surpresa e o reconhecível, as quais não são, necessariamente, promovidas por grandes tensões visuais.



## 6. CONCLUSÃO

Ao longo deste trabalho, apresentamos um corpo teórico que cerca a questão do ritmo no design editorial impresso. Essa construção busca ser alicerce para as escolhas realizadas na elaboração de um modelo de análise, o qual tem como objeto final a apresentação de uma resposta visual sobre a paginação, auxiliando designers do campo a entender a relação entre os elementos que compõem as suas páginas e entre as páginas que compõem a sua publicação.

Como ponto de partida para essa investigação, ao identificar as diversas abordagens e práticas do campo sobre o tema, percebemos que uma resposta capaz de estruturar este estudo exigiu a observação de uma questão anterior: que as configurações visuais marcadas por seu nivelamento ou aguçamento têm, respectivamente, capacidade de promover menor ou maior tensão visual (ARNHEIM, 2006, p. 59). Esta é a questão chave deste trabalho.

Ao assumir o ritmo como a diferença entre dois pontos, buscamos averiguar como classificar as forças visuais dentro desta dicotomia, o qual encontra justaposição nos estudos de Donis A. Dondis (2003, p. 141-159) ao observar a composição visual e classificar justamente as técnicas visuais em polos antagônicos e não excludentes, considerando sempre as forças visuais (ARNHEIM, 2006) dotadas de harmonia e desarmonia, as quais tentam assim, responder às diversas possibilidades de expressão compositivas. Todavia, algumas dessas questões estão diretamente configuradas sobre níveis mais complexos da imagem, a qual apresenta potencialidades por demais abrangente sobre as relações que envolvem o seu significado, aspecto urgente, de fato, no que tange a tensividade de uma composição visual. A resposta para esta premissa se mostrou por demais complexa dentro de um modelo de análise, direcionando as nossas escolhas para um nível estrutural e esquemático da composição, reduzindo dessa forma, um universo de questões específicas, particularidades, interpretativas e polissêmicas da imagem.

Entendemos então que, as escolhas para essa construção elecam características mais genéricas e abrangentes. O potencial de sua averiguação repousa paradoxalmente sobre a problemática de suas generalizações percebidas e apresentadas. Esta proposta entende que a busca quantitativa leva a uma simplificação ou obscurecimento das complexidades dos universos (HOUNSELL; WINN, 1981). Aqui, apontamos para a possibilidade de uma proposta com maior abrangência e especificidade, a qual reduziria as limitações dadas pelas particularidades dos índices elencados e, até certo ponto, interpretações sobre o que caracteriza cada elemento participante da composição, somando-se a isso a possibilidade de analisar a tensividade de uma imagem no que tange o seu valor semântico e discursivo.

Sobre esta revisão do modelo, apontamos para duas outras questões que julgamos importantes no campo editorial: a materialidade do objeto e a questão digital. Entendemos de forma clara o potencial tensivo existente na apresentação do artefato físico, o qual possibilita experiências enriquecidas pela tatilidade e usabilidade (NOBLE; BESTLEY, 2011, p.162), ou seja, pelo contato com o papel e demais materiais que articulam o uso de cortes, dobras, imposições e recursos de produção gráfica que aferem de forma efetiva a relação de leitura e de construção tensiva, o que permitiria a realização de uma outra avaliação sobre o ritmo de uma publicação.

Sobre a questão digital, entendemos que uma análise capaz verificar a tensividade de suas partes para a construção do seu comportamento rítmico, envolve a capacidade de aferir as diversas possibilidades dadas pelo enriquecimento de conteúdos (FRANCHI, 2013) traduzidos pelos recursos multimídia existentes, pressupondo que estas apresentações não sejam dadas dentro das mesmas circunstâncias do impresso. A pura e simples análise de um *e-book* ainda pode ser considerada quando este apresenta comportamento semelhante aos dos spreads aqui analisados, descartando as demais aplicações e interações de seu suporte, o que, dentro de sua perspectiva, pode significar a redução dos recursos amparados por seu suporte, algo

pertencente a sua própria natureza enquanto publicação. Ora, isso é, de certa forma, descartar a essência de sua obordagem, a qual oferece uma experiência diferente do impresso.

A construção deste modelo permitiu uma percepção interdisciplinar sobre as questões que envolvem a leitura e o desenho de uma publicação. A estruturação de um sentimento sobre as partes e o todo de um livro, por exemplo, envolvem questões que estão para além do design. Acreditamos que as relações aqui elencadas dentro da filosofia, psicologia e semiótica, são chaves indissociáveis na construção deste corpo teórico. O modelo em si faz uso de premissas que permeio um raciocínio visual, amparado por pensamentos que justificam nossas escolhas e exclusões, bem como a identificação e taxonomia dos elementos, amparando pouco a pouco as questões que cercam a análise do objeto. Não seria possível falar sobre ritmo sem entender seu conceito básico dentro de uma perspectiva ancestral e filosófica, corroborando para a hipótese de que este é a justaposição de partes, as quais apresentam possibilidades sobre sua orquestração para algo equilibrado ou desequilibrado. De outra forma, a percepção das partes para a construção de um todo, encontra nos princípios da Gestalt (WERTHEIMER, 1912) a possibilidade de estruturar um entendimento sobre o ritmo ao longo de uma paginação, seja na repetição e fluxo apontados por Cadwell e Zappaterra (2012), ou no preceito de sequencialidade e expectativa de Jan White (2006). Este último, amparado pelos estudos de Ivan Izquierdo (2011, p.23), uma vez que a paginação é percebida pelo mesmo esquema de “dicas visuais” apresentadas e que, a construção de uma ideia rítmica dada pela sequência de páginas é elaborada mediante a capacidade de mapeamento e reconhecimento de suas possíveis semelhanças e mudanças, algo entendido pelo *priming*, apresentado enquanto índice da capacidade de aferir questões semânticas, episódicas e procedurais.

A elaboração deste modelo busca ainda nos estudos da semiótica das paixões (GREIMAS; FONTANILLE, 1993) a possibilidade de entender e correlacionar os eventos na extensividade das relações encontradas.

Esta como possibilidade para entender dentro dos estudos que cercam a tensividade a relação apresentada na paginação, a qual encontra, por assim dizer, uma correlação para com a diagonal de um plano cartesiano entre eixos de sua intensidade (x) e extensividade (y) (ZILBERBERG, 2011, p. 248). É esta equação que nos permite encontrar o índice vetorial traduzido pela linha de tendência (z), a qual nos possibilita, dentro desta abordagem, como o ritmo de uma publicação se comporta.

Os estudos aqui apresentados são recortes que buscam possibilitar um entendimento sobre a aplicação deste modelo de análise, seja sobre os valores de harmonia e desarmonia apontados, seja sobre a interpretação do gráfico de intensividade rítmica gerado. Dentro de uma perspectiva futura, imagina-se a possibilidade de incorporar análises dessa natureza e visualidade à softwares de paginação, permitindo a construção de um sentimento mais imediato sobre o trabalho realizado em sua paginação final ou nas escolhas que permeiam o seu projeto gráfico.

Por fim, entendemos aqui que este trabalho levanta uma reflexão importante sobre o ritmo no design editorial, tema pouco explorado e que apresenta pontencialidade para desenvolvimento e outras abordagens. Acreditamos encontrar aqui respostas interessantes quanto à manipulação das unidades mínimas que cercam a composição na tentativa de criar uma experiência de leitura mais rica. O que se espera não encontra necessariamente relação com a ruptura, mas com a possibilidade do novo. Ao que nos consta, dentro de um modelo que aborda a estrutura mais simples de um par de páginas, a manutenção de um ritmo constante pode ainda ser realizada nas micro relações estabelecidas dentro de um leiaute. Não apontamos para índices melhores ou piores, apenas para possibilidades de construção, para um entendimento sobre o que transcorre ao longo de uma paginação, tal qual a possibilidade de uma partitura musical ou historiograma fotográfico capaz de apresentar a visualidade do seu conjunto. Esperamos contribuir para as percepções que tangem a composição visual editorial, abrindo lacunas para estudos futuros neste campo do design gráfico.

## 8. BIBLIOGRAFIA

- ALI, Fátima. *A ARTE DE EDITAR REVISTAS*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2009.
- ALMEIDA, Nilton. *INQUISIÇÃO, CRISTÃOS-NOVOS, SEUS DESCENDENTES E A INQUISIÇÃO NO CEARÁ*. Universidade do Porto. Porto, Portugal: Fbaup, 2016.
- AMBROSE, Gavin; HARRIS, Paul. *FORMATO*. Porto Alegre: Bookman, 2005.
- AMBROSE, Gavin; HARRIS, Paul. *LAYOUT*. 2ª Ed, Porto Alegre: Bookman, 2012.
- ARNHEIM, Rudolf. *ARTE E PERCEPÇÃO VISUAL: Uma Psicologia da Visão Criadora*. Nova Edição. São Paulo: Pioneira, Thompson Learning, 2006.  
\_\_\_\_\_. *ART AND VISUAL PERCEPTION: A Psychology of the Creative Eye*. Berkeley: University of California Press, 1974.
- ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. Nbr 6029: *INFORMAÇÃO E DOCUMENTAÇÃO - Livros e Folhetos - Apresentação*. Rio de Janeiro, 2002.
- BARROS, D. L. P. de. *TEORIA DO DISCURSO: Fundamentos Semióticos*. São Paulo: Atual, 1988.
- BARTHES, Roland. *A MENSAGEM FOTOGRÁFICA*. In: *O Óbvio e o Obtuso: Ensaios Críticos III*. Trad. Léa Novais. 3ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BELLO, Ângela Ales. *INTRODUÇÃO À FENOMENOLOGIA*. Bauru, São Paulo: Edusc, 2006.
- BENETTE, Djalma L. *EM BRANCO NÃO SAI: Um Olhar Semiótico Sobre o Jornal Impresso Diário*. São Paulo: Códex, 2002.
- BERTRAND, Denis. *CAMINHOS DA SEMIÓTICA LITERÁRIA*. Tradução do Grupo Casa. Bauru: Edusc, 2003.
- BUENAVENTURA, San. *OBRAS COMPLETAS DE SAN BUENAVENTURA*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos (Bac), 6 Volumes, 1946.
- BRINGHURST, Robert. *ELEMENTOS DO ESTILO TIPOGRÁFICO*. 3ª edição. Trad. André Storlaski. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- CALDWELL, Cath. ZAPPATERRA, Yolanda. *DESIGN EDITORIAL: Jornais e Revistas / Mídia Impressa e Digital*. São Paulo: Editora G.Gilli, 2012.

CARDOSO, Rafael. **DESIGN PARA UM MUNDO COMPLEXO**. São Paulo: Cosac Naif, 2011.

CHARAUDEAU, Patrick. **DISCURSO DAS MÍDIAS**. Tradução: Angela M. S. Corrêa. São Paulo: Contexto, 2006.

COLLARO, A. Celso. **PROJETO GRÁFICO: Teoria e Prática da Diagramação**. São Paulo: Summus, 2000.

DELEUZE, G. **PROUST E OS SIGNOS**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

DOCZI, Gyorgy. **O PODER DOS LIMITES: Harmonias e Proporções na Natureza, Arte e Arquitetura**. São Paulo: Mercuryo, 1990.

DONDIS, Donis A. **SINTAXE DA LINGUAGEM VISUAL**. 4ª Tiragem. Trad. Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. **A PRIMER OF VISUAL LITERACY**. Cambridge, Mass: Mit Press, 1973.

DUARTE, Rodrigo (Org.). **O BELO AUTÔNOMO: Textos Clássicos de Estética**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

ECO, Umberto (Org.). **HISTÓRIA DA BELEZA**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

FARINA, M. **PSICODINÂMICA DAS CORES EM COMUNICAÇÃO**. São Paulo: Editora Edgard Blucher, 1982.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **DICIONÁRIO DA LÍNGUA PORTUGUESA**. 5. Ed. Curitiba: Positivo, 2010.

FIGUEIREDO, L. C. M. **MATRIZES DO PENSAMENTO PSICOLÓGICO**. Petrópolis - Rio de Janeiro: Vozes, 1991.

FRASER, Tom; Banks, Adam. **O GUIA COMPLETO DA COR**. São Paulo: Editora Senac, 2007.

FREIRE, Eduardo Nunes. **A INFLUÊNCIA DO DESIGN JORNALÍSTICO NA EVOLUÇÃO DO DISCURSO JORNALÍSTICO**. Um Estudo de Caso do Jornal O Estado de S. Paulo. 2007. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas. Universidade Federal da Bahia, Salvador-Ba: Ppgccc/Facom/Ufba.

FIEC - Federação das Indústrias do Estado do Ceará. **REVISTA DA FIEC**. Jan. 2015. Disponível em: <<https://www1.sfiel.org.br/sobre-nos/Revista-Da-Fiel>>. Acesso em: 5 Jul. 2018.

- FIORIN, José Luiz. **MODALIZAÇÃO: da Língua ao Discurso**. Alfa, São Paulo, 2000.
- FLUSSER, Vilém. **O MUNDO CODIFICADO**. São Paulo: Cosac Naif, 2007.
- FRANCHI, Francesco. **DESIGNING NEWS**. Changin the Word of Editorial Design and Informations Graphics. Itália: Gestalten, 2013.
- FOLHA DE S. PAULO. São Paulo: Folha de S. Paulo, 1921 - , Ano 98, n.32.604, 9 Jul. 2018.
- GARCIA, M. R. **CONTEMPORARY NEWSPAPER DESIGN**. Englewood Fields: Prentice-Hall. 2º Edition. 1987.
- GARCÍA, M. R. **BRAZIL'S FOLHA DE S. PAULO: The Design Evolves**. Mai. 2018. Disponível em: <<https://www.garciamedia.com/blog/brazils-folha-de-s-paula-the-design-evolves/>>. Acesso em: 10 Jul. 2018.
- GRAVER, Amy; JURA, Ben. **BEST PRACTICES FOR GRAPHIC DESIGNERS: Grids and Page Layouts**. Beverly: Rockport Publishers, 2012.
- GONÇALVES, S.M.L.P.. **DO ERRO DE PARALAXE À IRREALIDADE COTIDIANA**. Rio de Janeiro, 2003.
- GREIMAS, Algirdas Julien; FONTANILLE, Jacques. **SEMIÓTICA DAS PAIXÕES**. São Paulo: Editora Ática, 1993.
- GUIMARÃES, Luciano. **AS CORES NA MÍDIA: A Organização da Cor - Informação no Jornalismo**. São Paulo: Communicare, 2005.
- KÖHLER, Wolfgang. [1947] **PSICOLOGIA DA GESTALT**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.
- LAREQUI, Jesús Canga. **EL DISEÑO PERIODÍSTICO EN PRENSA DIÁRIA**. Barcelona: Bosch Casa Editorial, 1994.
- MOHOLY-NAGY, László. **TYPOPHOTO, IN PAINTING, PHOTOGRAPHY, FILM**. Tradução: Janet Seligman. Cambridge, Ma: Mit Press, 1973, p. 38-40. Originalmente Publicado em Alemão: Malerei Fotografie Film. Munique: Albert Langen Verlar, 1925.
- LANGER, Susanne. **FEELING AND FORM: A Theory of Art**. New York: Scribner, 1953.



LAURO, M. M. A RAZÃO ÁUREA E OS PADRÕES HARMÔNICOS NA NATUREZA, ARTES E ARQUITETURA. São Paulo: Exacta, 2005.

LOPES, Eduardo. O RITMO E A IMPROVISACÃO MUSICAL COMO VEÍCULO PARA A EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA. Revista Ufg, ano Xv, Nº 16. 2015.

LUPTON, Ellen; PHILLIPS, Jennifer Cole. NOVOS FUNDAMENTOS DO DESIGN. 1ª Edição. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

HAND, Di; MIDDLEDITCH, Steve. DESIGN FOR MEDIA: a Handbook for Students and Professionals in Journalism, PR and Advertising. New York: Routledge, 2013.

HELLER, Steven; PETTIT, Elinor. DESIGN EM DIÁLOGO. São Paulo: Cosac Naif, 2013.

HENDEL, Richard. O DESIGN DO LIVRO. Tradução: Geraldo Gerson de Souza e Lúcio Manfredi. 2ª Edição. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

HELVETICA. Direção: Gary Hustwit. Curta-Metragem. Canadá, 2007. DVD (80Min).

HOUNSELL, D. & Winn, V. QUALITATIVE APPROACHES TO THE STUDY OF INFORMATION PROBLEMS. Social Science Information Studies, 1 (4): 205-56, July, 1981.

HURLBURT, Allen. Layout: O DESIGN DA PÁGINA IMPRESSA. São Paulo: Mosaico, 1980.

Irma Boom: Manifesto For the Book. 18 Min, Color. Disponível em: <<http://Tedxtalks.ted.com/Video/Tedxdelft-Irma-Boom-Manifestto>>. Acesso em: 16 Jan. 2015.

IZQUIERDO, Ivan. MEMÓRIA. 2ª Edição. Porto Alegre: Artmed, 2011.

MCCOY, Katherine (com David Frej). TYPOGRAPHY AS DISCOURSE. Id, Londres, N.5, Pp 34-37, Mar./Abr., 1998.

MERLEAU PONTY, Maurice. CIÊNCIAS DO HOMEM E FENOMENOLOGIA. São Paulo: Saraiva, 1973.

MENDES, Conrado Moreira. DA LINGUÍSTICA ESTRUTURAL À SEMIÓTICA DISCURSIVA: Um Percurso Teórico-Epistemológico. Raído, Dourados, Ms, V. 5, N. 9, P. 173-193, Jan./Jun. 2011.

MICHON, Pascal. NOTES ÉPARSES SUR LE RYTHME COMME ENJEU ARTISTIQUE, SCIENTIFIQUE ET PHILOSOPHIQUE DEPUIS LA FIN DU XVIII<sup>E</sup> SIÈCLE. Rhuthmos, 9 Nov. 2012a. Disponível em: <<http://rhuthmos.eu/Spip.php?Article540>>. Acesso em: 10 Jan. 2018.

\_\_\_\_\_. RYTHME, RYTHMANALYSE, RYTHMOLOGIE: UN ESSAI D'ÉTAT DES LIEUX. RHUTHMOS, 25 Jul. 2012B. Disponível em: <<http://Rhuthmos.eu/Spip.php?Article692>>. Acesso em: 10 Jan. 2018.

MÜLLER-BROCKMANN, Josef. SISTEMA DE GRELHAS. 3<sup>a</sup> Edição. Barcelona: Gustavo Gili, 2014.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. A VISÃO DIONISÍACA DO MUNDO E OUTROS TEXTOS DE JUVENTUDE. Tradução: Maria Cristina dos Santos de Souza e Marcos Sinésio Pereira Fernandes. [edição em Pdf] 1988.

\_\_\_\_\_. O NASCIMENTO DA TRAGÉDIA, OU HELENISMO E PESSIMISMO. (1871) 2<sup>a</sup> reimpressão. Tradução, Notas e Posfácio: J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NOBLE, Ian; Bestley, Russell. PESQUISA VISUAL 2<sup>a</sup> Edição. São Paulo: Bookman, 2011.

NOGUEIRA, Vasco. PORTAL GESTÃO. COMO USAR LINHAS DE TENDÊNCIA PARA PREVISÃO DE DADOS. Ago. 2017. Disponível em: <<https://www.portal-gestao.com/Artigos/7898-Como-Usar-Linhas-De-Tend%C3%Aancia-Para-Previs%C3%A3o-De-Dados.html>>. Acesso Em 5 de Junho de 2018.

NON-VERBAL CLUB. NEWSPAPER FOR MAAT – Museum Of Art, Architecture and Techonology. Porto, Portugal, 2018. Disponível em: <<https://www.behance.net/Gallery/63717653/Maat-Tomas-Saraceno-A-Thermodynamic-Imaginary>> Acesso em: 10 Jul. 2018.

NÖTH, Winfried. PANORAMA DA SEMIÓTICA: de Platão à Pierce. São Paulo: Annablume, 1995.

OSTROWER, Fayga. UNIVERSOS DA ARTE. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1983.

PLATÃO. A REPÚBLICA. Belém : Editora da Universidade do Pará, 2000.  
\_\_\_\_\_. REPUBLIC. Tradução Paul Shorey. Edição Bilíngüe. Cambridge: Havard University Press, 1994.

PLOTINO. SOBRE O BELO, ENÉADA I, 6. IN: A Alma, a Beleza e a Contemplação. São Paulo: Associação Palas Athena, 1981.

PRODANOV, C.C; FREITAS, E.C. **METODOLOGIA DO TRABALHO CIENTÍFICO: Métodos e Técnicas da Pesquisa e do Trabalho Acadêmico**. 2ª Edição. Universidade Feevale – Novo Hamburgo, Rio Grande do Sul, 2013. Disponível em: <<http://www.feevale.br/comum/midias/8807F05a-14D0-4D5b-B1ad-1538F3aef538/e-Book%20Metodologia%20Do%20Trabalho%20Cientifico.pdf>> Acesso em: 20 Fev. 2018.

RAMPAZZO, Nata; LEGAY, Luc. **MAITRISER LE RYTHME DANS LA PRESSE MAGAZINE ET QUOTIDIENNE**. Le Blog de L'agence, [S.i.], 1 Nov. 2004. Disponível em: <<http://blog.rampazzo.com/2004/11/01/le-rythmedans-la-presse-magazine-et-quotidienne/>>. Acesso em: 8 Jan. 2018.

ROCK, Michael. **MULTIPLE SIGNATURES: on Designers, Authors, Readers and Users**. New York: Rizzoli, 2013.

RODRIGUES, Adriano Duarte. **ESTRATÉGIAS DA COMUNICAÇÃO**. Lisboa: Editorial Presença, 1990.

RHUTHMOS, [s.i.], 9 Nov. 2012a. Disponível em: <<http://rhuthmos.eu/spip.php?Article540>>. Acesso em: 10 Jan. 2018.

SACHS, Curt. **RHYTHM AND TEMPO: A study in Music History**. New York: W.W.Norton and Co., 1953.

SAMARA, Timothy. **GRID: Construção e Desconstrução**. 2ª Edição. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

SANTAELLA, Lucia. **SEMIÓTICA APLICADA**. São Paulo: Pioneira, Thompson Learning, 2002.

SILVA, Rafael Souza. **CONTROLE REMOTO DE PAPEL: O Efeito Zapping no Jornalismo Impresso**. São Paulo: Annablume/Fapespe, 2007.

SOUSA, Jorge Pedro de. **TEORIAS DA NOTÍCIA E DO JORNALISMO**. Chapecó: Argos, 2002.

\_\_\_\_\_. **ELEMENTOS DE JORNALISMO IMPRESSO**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2005.

VERÓN, Eliseo. **FRAGMENTOS DE UM TECIDO**. São Leopoldo-RS: Editora Unisinos, 2004.

VIBRI DESIGN & BRANDING. **REDESIGN REVISTA DA FIEC**. jan. 2015. Disponível em: <<http://www.vibri.com.br/trabalhos/revista-fiec/>>. Acesso em: 5 Jul. 2018.

VINH, Khoi. **WHERE ARE ALL THE ED-EX DESIGNERS?** Subtraction, 2011.  
Disponível em <<https://www.subtraction.com/2011/10/27/Where-Are-All-The-Ed-Ex-Designers/6/>> Acesso em: 5 Fev. 2018.

WERTHEIMER, Max. **EXPERIMENTAL STUDIES ON THE SEEING OF MOTION.**  
em T. Shipley (Org.), *Classics in Psychology* (Pp. 1032- 1089). New York:  
Philosophical Library, 1961. Trabalho Original Publicado em 1912.

WHITE, Jan. **EDIÇÃO E DESIGN:** Para Designers, Diretores de Arte e Editores.  
1ª Ed. São Paulo: Jsn Editora, 2006.

ZILBERBERG, Claude. **ELEMENTOS DE SEMIÓTICA TENSIVA.**  
São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

ZUCKERKANDL, Victor. **SOUND AND SYMBOL.** Princeton, USA: Princeton  
University Press, 1969.

## APÊNDICE 1

### QUESTIONÁRIO APLICADO À PESQUISA *RITMO NO DESIGN EDITORIAL*

#### Ritmo no Design Editorial

A presente pesquisa pretende verificar como designers editoriais observam e aferem a questão rítmica em suas paginações. Agradecemos a sua colaboração na recolha desses dados!

Com que frequência você considera a questão rítmica na elaboração de sua \*

- ☐ Nunca
- ☐ Muito raramente
- ☐ Algumas vezes
- ☐ Muitas vezes
- ☐ Quase sempre
- ☐ Sempre

Como avalia a necessidade de aferir o ritmo em seus projetos editoriais? \*

- ☐ Depende da natureza do projeto editorial
- ☐ Independente da natureza do projeto, sempre considero a questão do ritmo

Quando observa a questão rítmica em seus projetos, como realiza essa \*

- ☐ Analiso cada página individualmente
- ☐ Analiso cada par de páginas (spread)
- ☐ Analiso ambos: tanto páginas individuais quanto pares de páginas
- ☐ Outros...

Você concorda que o ritmo é uma questão relevante para a paginação de um \*

- ☐ Discordo totalmente
- ☐ Discordo
- ☐ Não concordo nem discordo
- ☐ Concordo
- ☐ Concordo totalmente

Poderia explicar rapidamente que instrumento, critério ou metodologia utiliza

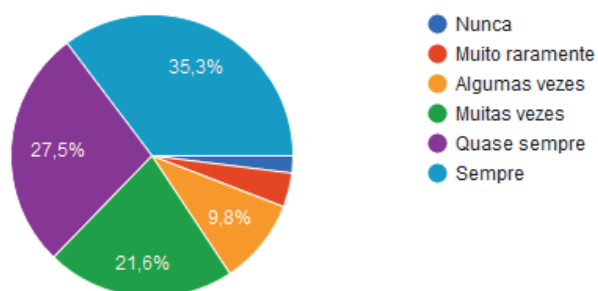
Texto de resposta longa

## APÊNDICE 2

### RESPOSTAS OBTIDAS COM A PESQUISA RITMO NO DESIGN EDITORIAL

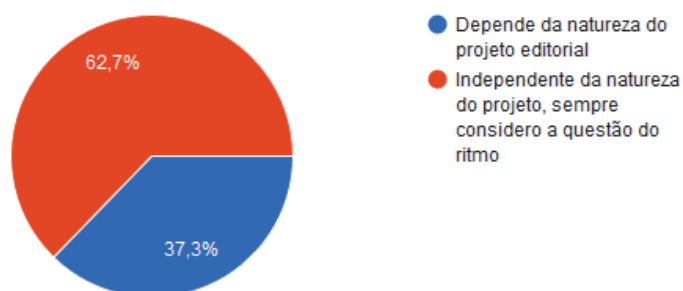
Com que frequência você considera a questão rítmica na elaboração de sua paginação?

51 respostas



Como avalia a necessidade de aferir o ritmo em seus projetos editoriais?

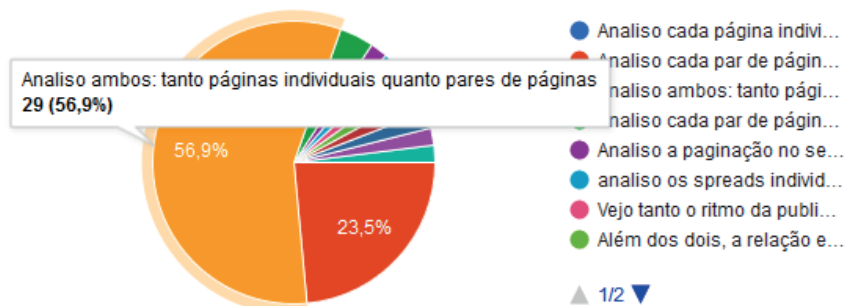
51 respostas





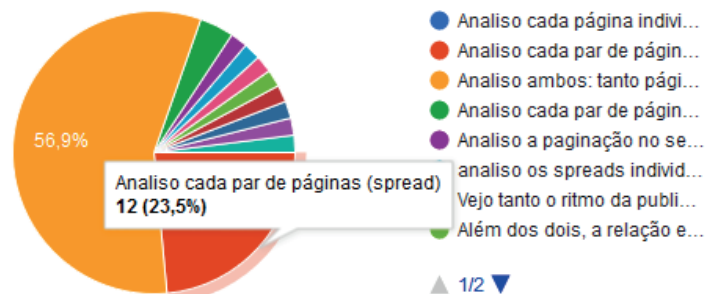
### Quando observa a questão rítmica em seus projetos, como realiza essa avaliação?

51 respostas



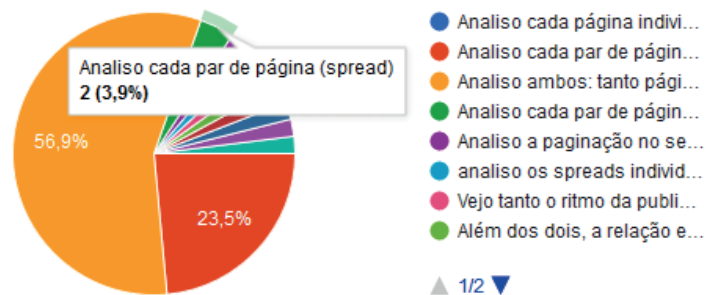
### Quando observa a questão rítmica em seus projetos, como realiza essa avaliação?

51 respostas



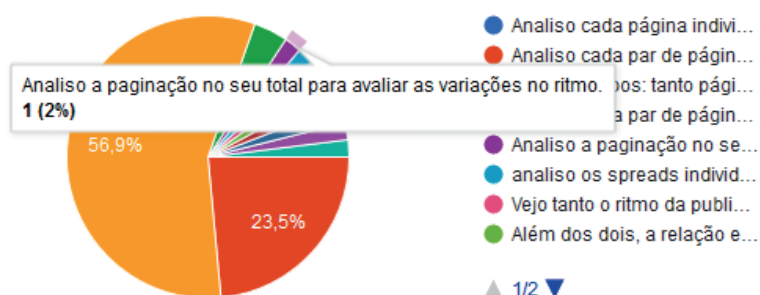
### Quando observa a questão rítmica em seus projetos, como realiza essa avaliação?

51 respostas



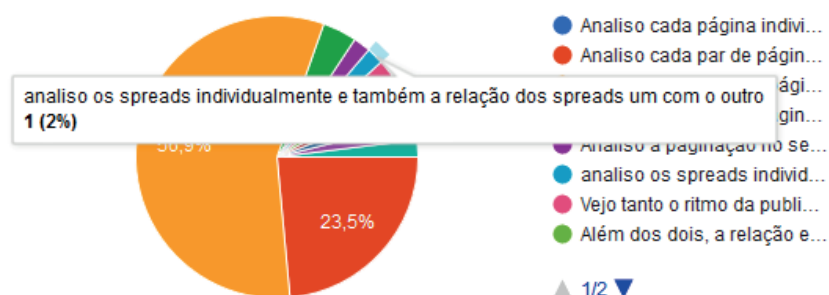
### Quando observa a questão rítmica em seus projetos, como realiza essa avaliação?

51 respostas



### Quando observa a questão rítmica em seus projetos, como realiza essa avaliação?

51 respostas



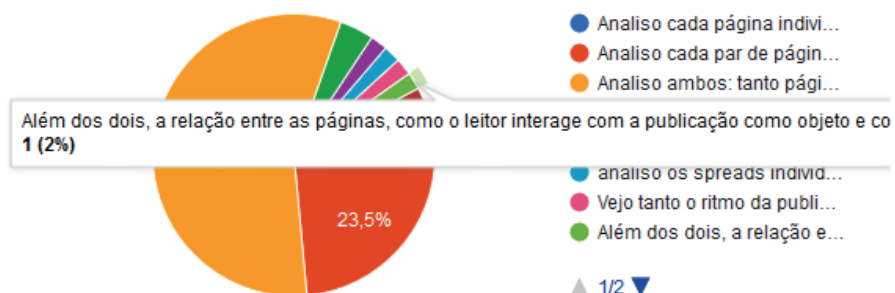
### Quando observa a questão rítmica em seus projetos, como realiza essa avaliação?

51 respostas



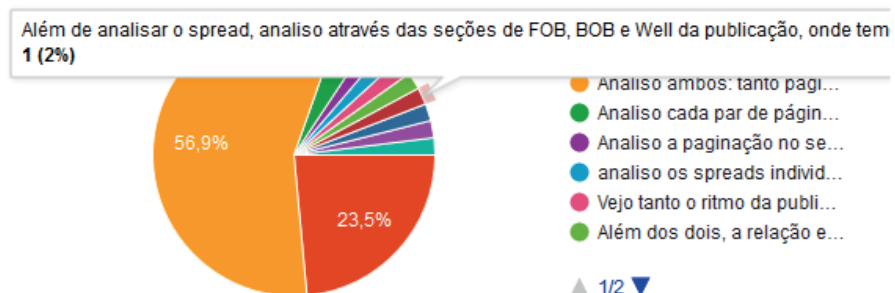
### Quando observa a questão rítmica em seus projetos, como realiza essa avaliação?

51 respostas



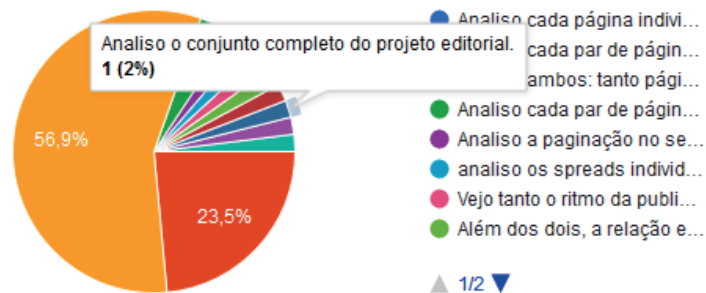
### Quando observa a questão rítmica em seus projetos, como realiza essa avaliação?

51 respostas



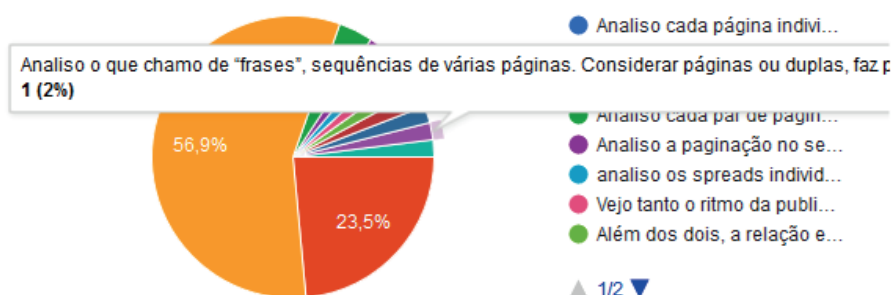
### Quando observa a questão rítmica em seus projetos, como realiza essa avaliação?

51 respostas



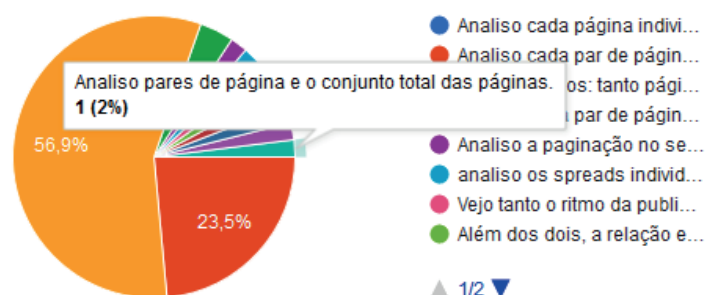
### Quando observa a questão rítmica em seus projetos, como realiza essa avaliação?

51 respostas



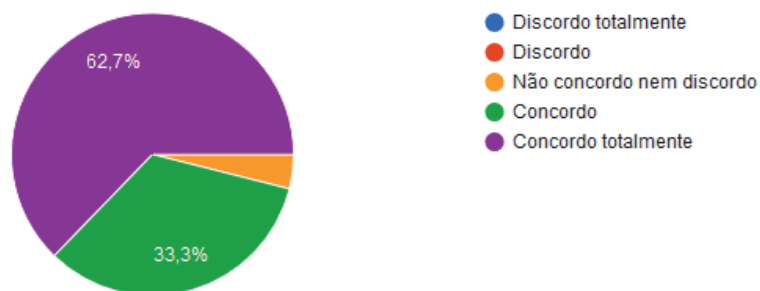
### Quando observa a questão rítmica em seus projetos, como realiza essa avaliação?

51 respostas



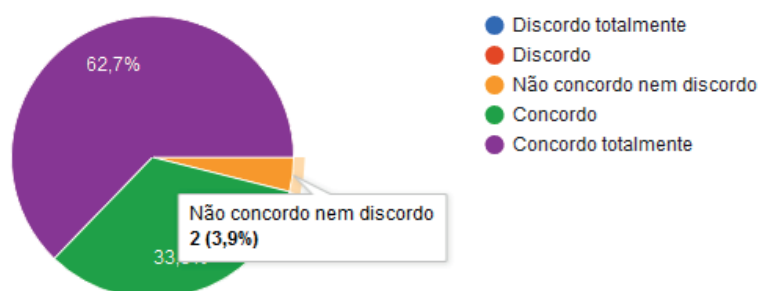
Você concorda que o ritmo é uma questão relevante para a paginação de um projeto editorial?

51 respostas



Você concorda que o ritmo é uma questão relevante para a paginação de um projeto editorial?

51 respostas



## Poderia explicar rapidamente que instrumento, critério ou metodologia utiliza para averiguar o ritmo em sua paginação?

30 respostas

### Par de páginas

Normalmente faço uma leitura rápida do conteúdo e observo alguns elementos como imagens e hierarquias de títulos.

Procuro fazer um exercício de abstração ao - tentar - me colocar no ponto de vista de quem lê ou observa aquelas páginas pela primeira vez. Também elenco os elementos presentes na página no sentido de entender suas proporções e contrastes entre si, tendo sempre o "vazio" como elemento-chave para pontuar o ritmo. Dependendo do projeto, realizo a mesma avaliação em relação a parâmetros como cores, tamanhos, funções e de que forma estes parâmetros são interseções ou diferenciais entre os elementos postos.

1º - Conceito da publicação. 2º - Relação texto/imagem. 3º - Estético.

Acredito que um critério interessante seja analisar a quantidade de informação de cada página ou spread, buscando entender como o leitor vai apreender aqueles elementos durante a leitura e, consequentemente, como ele vai navegar ao longo da narrativa construída. Nesse sentido, a relação quantitativa entre elementos textuais e elementos imagéticos nas páginas é bastante importante para indicar o tempo de leitura necessário. Penso que outro critério a ser considerado são as diferentes linguagens visuais que podem ser adotadas para determinadas partes do projeto, as quais podem variar de acordo com o desejo de modificar o ritmo nessas seções e, consequentemente, estabelecer diferentes percepções ao longo da leitura.

## Poderia explicar rapidamente que instrumento, critério ou metodologia utiliza para averiguar o ritmo em sua paginação?

30 respostas

Procuro sempre pensar na noção de paginação como uma narrativa; Tal como um filme, música ou livro, existe sempre uma introdução, desenvolvimento e conclusão. O conteúdo é que vai ditar a linha rítmica do projecto.

cores, fontes, grafismos, mancha gráfica, respiros, continuidade do texto, entre outros são pontos analisados para determinar se o ritmo da diagramação está bom ou não

manter a proposta visual do início ao fim, mesclando com cores e pesos dos grids e seus elementos, seja box, tipografia ou imagens. apresentando sempre uma quebra ao esperado, um ponto que mostre algo novo mesmo dentro da identidade.

Pela percepção visual, de acordo com o objetivo do projeto.

Geralmente eu tento visualizar o conjunto de todas as páginas, quando é possível tiro impressões e tento fixar em um local que eu consiga ver esse conjunto.

a partir da sequência das páginas

## Poderia explicar rapidamente que instrumento, critério ou metodologia utiliza para averiguar o ritmo em sua paginação?

30 respostas

O ritmo está ligado à presença ou ausência de um determinado elemento ou conjunto destes, à maior ou menor intensidade no uso de tais elementos (como cor, tamanho, posição etc), ou seja a frequência, que é a unidade de medida rítmica, fundada na física. O ritmo serve tanto para dar unidade e identidade quanto para diversificar as estratégias compositivas e manter elevado o grau de interesse do leitor pela leitura e para criar percursos visuais, destacando aspectos relevantes do conteúdo. Os critérios, portanto são meio que intuitivos, talvez porque estes conceitos já estejam internalizados em mim, pela experiência acumulada e por ser também meu objeto de estudos. O importante é tentar estabelecer critérios objetivos para o uso dos elementos que têm sentido às composições, criando uma sintaxe, uma gramática de produção que possa ser inteligível ao leitor, seja ele um expert (que sempre procura isso quando analisa uma composição) seja pro leigo que busca uma experiência de leitura agradável e memorável.

Nunca pensei em expressar de forma objetiva o critério ou metodologia que uso. Creio que avalio de forma empírica, de acordo com o tom da publicação.

Alguma base teórica, tipografia, teoria das cores, gestalt etc., mas também bastante prática e ajustes ópticos mais sensíveis.

Espelho da publicação (nas fases de projeto gráfico / diagramação / protótipo).

Um critério que considero como excelente termômetro, é observar a massa de conteúdo no fluxo das páginas, identificando as potenciais áreas de respiro, ou aberturas para imagens-formas-cores, conforme a proposta do projeto.

## Poderia explicar rapidamente que instrumento, critério ou metodologia utiliza para averiguar o ritmo em sua paginação?

30 respostas

Impressão de miniaturas de todos os spreads, obtenham uma visão ampla dos textos e imagens

Tamanho de imagens, mancha tipográfica, número de páginas da matéria, quantidade de cor e elementos visuais.

A visualização da totalidade do projeto através de miniaturas, observando a massa visual e, especialmente, o local e peso visual dos elementos que dão unidade ao projeto gráfico.

primeiro o básico, ou seja, linhas órfãs e viúvas. depois, quebra do ritmo do conteúdo avaliando fluidez do conteúdo e conclusão de ideia.

Espelho do layout da publicação

Para determinar o ritmo de uma publicação analiso o numero de paginas entre "pausas".

estar focada



## Poderia explicar rapidamente que instrumento, critério ou metodologia utiliza para averiguar o ritmo em sua paginação?

30 respostas

estar focada

Lá no escritório nós construímos as páginas e analisamos o ritmo durante o projeto e após a conclusão de todas as páginas. Normalmente, procuramos evitar um longo período de estruturas iguais. Claro que, como a maioria dos projetos são revistas ou publicações similares, fica mais fácil "brincar" com os layouts ao longo da publicação. De modo geral os projetos seguem duas curvas como se fossem uma onda senoidal, até então tem funcionado para distribuição do conteúdo na publicação. A ideia é que o leitor não se sinta cansado, com uma sequência de informações que todas parecem ter a mesma importância e nem entediado com vendo sempre a mesma coisa.

Imprimir/testar/refazer

Impressão e análise de perto e de longe

Através da impressão, folheando as paginas, vendo a sua coesão ou falta dela.

Avalio o contraste entre as páginas/spreads e determino uma hierarquia entre elas partindo da classificação de algum elemento como muito intenso ou pouco intenso

A navegação dos olhos na página, em questão ao conteúdo a ser absorvido pelo leitor

De acordo com o conteúdo, considero a relação imagem / mancha de texto ou o conjunto de manchas + capítulos

## APÊNDICE 3

### PLANILHAS DE ANÁLISE DO MARE — REVISTA DA FIEC

#### VIBRI DESIGN & BRANDING

Capa

Spread

Spread

1

INSTABILIDADE 1

ASSIMETRIA 1

IRREGULARIDADE 1

COMPLEXIDADE 1

FRAGMENTAÇÃO 1

EXAGERO 1

ÊNFASE 1

EPISODICIDADE 1

VARIAÇÃO 3 2

EQUILÍBRIO

SIMETRIA

REGULARIDADE

SIMPLICIDADE

UNIDADE

MINIMIZAÇÃO

NEUTRALIDADE

REPETIÇÃO

ESTABILIDADE

1

2 3

INSTABILIDADE

ASSIMETRIA

IRREGULARIDADE

COMPLEXIDADE

FRAGMENTAÇÃO

EXAGERO

ÊNFASE

EPISODICIDADE

VARIAÇÃO

EQUILÍBRIO

SIMETRIA

REGULARIDADE

SIMPLICIDADE

UNIDADE

MINIMIZAÇÃO

NEUTRALIDADE

REPETIÇÃO

ESTABILIDADE

0 0

0

4 5

INSTABILIDADE

ASSIMETRIA

IRREGULARIDADE

COMPLEXIDADE

FRAGMENTAÇÃO

EXAGERO

ÊNFASE

EPISODICIDADE

VARIAÇÃO

EQUILÍBRIO

SIMETRIA

REGULARIDADE

SIMPLICIDADE

UNIDADE

MINIMIZAÇÃO

NEUTRALIDADE

REPETIÇÃO

ESTABILIDADE

0 0

0

Spread

Spread

Spread

6 7

INSTABILIDADE 1

ASSIMETRIA 1

IRREGULARIDADE 1

COMPLEXIDADE 1

FRAGMENTAÇÃO 1

EXAGERO 1

ÊNFASE 1

EPISODICIDADE 1

VARIAÇÃO 2 2

EQUILÍBRIO

SIMETRIA

REGULARIDADE

SIMPLICIDADE

UNIDADE

MINIMIZAÇÃO

NEUTRALIDADE

REPETIÇÃO

ESTABILIDADE

0

8 9

INSTABILIDADE 1

ASSIMETRIA 1

IRREGULARIDADE 1

COMPLEXIDADE 1

FRAGMENTAÇÃO 1

EXAGERO 1

ÊNFASE 1

EPISODICIDADE 1

VARIAÇÃO 5 2

EQUILÍBRIO

SIMETRIA

REGULARIDADE

SIMPLICIDADE

UNIDADE

MINIMIZAÇÃO

NEUTRALIDADE

REPETIÇÃO

ESTABILIDADE

3

10 11

INSTABILIDADE 1

ASSIMETRIA 1

IRREGULARIDADE 1

COMPLEXIDADE 1

FRAGMENTAÇÃO 1

EXAGERO 1

ÊNFASE 1

EPISODICIDADE 1

VARIAÇÃO 5 2

EQUILÍBRIO

SIMETRIA

REGULARIDADE

SIMPLICIDADE

UNIDADE

MINIMIZAÇÃO

NEUTRALIDADE

REPETIÇÃO

ESTABILIDADE

3

Spread

Spread

Spread

12 13

INSTABILIDADE 1

ASSIMETRIA 1

IRREGULARIDADE 1

COMPLEXIDADE 1

FRAGMENTAÇÃO 1

EXAGERO 1

ÊNFASE 1

EPISODICIDADE 1

VARIAÇÃO 4 3

EQUILÍBRIO

SIMETRIA

REGULARIDADE

SIMPLICIDADE

UNIDADE

MINIMIZAÇÃO

NEUTRALIDADE

REPETIÇÃO

ESTABILIDADE

1

14 15

INSTABILIDADE 1

ASSIMETRIA 1

IRREGULARIDADE 1

COMPLEXIDADE 1

FRAGMENTAÇÃO 1

EXAGERO 1

ÊNFASE 1

EPISODICIDADE 1

VARIAÇÃO 4 3

EQUILÍBRIO

SIMETRIA

REGULARIDADE

SIMPLICIDADE

UNIDADE

MINIMIZAÇÃO

NEUTRALIDADE

REPETIÇÃO

ESTABILIDADE

1

16 17

INSTABILIDADE 1

ASSIMETRIA 1

IRREGULARIDADE 1

COMPLEXIDADE 1

FRAGMENTAÇÃO 1

EXAGERO 1

ÊNFASE 1

EPISODICIDADE 1

VARIAÇÃO 4 3

EQUILÍBRIO

SIMETRIA

REGULARIDADE

SIMPLICIDADE

UNIDADE

MINIMIZAÇÃO

NEUTRALIDADE

REPETIÇÃO

ESTABILIDADE

1

Spread		Spread		Spread	
18 19		20 21		22 23	
INSTABILIDADE	1	EQUILÍBRIO	1	INSTABILIDADE	1
ASSIMETRIA	1	SIMETRIA	1	ASSIMETRIA	1
IRREGULARIDADE	1	REGULARIDADE	1	IRREGULARIDADE	1
COMPLEXIDADE	1	SIMPLICIDADE	1	COMPLEXIDADE	1
FRAGMENTAÇÃO	1	UNIDADE	1	FRAGMENTAÇÃO	1
EXAGERO	1	MINIMIZAÇÃO	1	EXAGERO	1
ÊNFASE	1	NEUTRALIDADE	1	ÊNFASE	1
EPISODICIDADE	1	REPETIÇÃO	1	EPISODICIDADE	1
VARIACÃO	1	ESTABILIDADE	1	VARIACÃO	1
3 2		4 1		1 5	
1		3		4	
24 25		26 27		28 29	
INSTABILIDADE	1	EQUILÍBRIO	1	INSTABILIDADE	1
ASSIMETRIA	1	SIMETRIA	1	ASSIMETRIA	1
IRREGULARIDADE	1	REGULARIDADE	1	IRREGULARIDADE	1
COMPLEXIDADE	1	SIMPLICIDADE	1	COMPLEXIDADE	1
FRAGMENTAÇÃO	1	UNIDADE	1	FRAGMENTAÇÃO	1
EXAGERO	1	MINIMIZAÇÃO	1	EXAGERO	1
ÊNFASE	1	NEUTRALIDADE	1	ÊNFASE	1
EPISODICIDADE	1	REPETIÇÃO	1	EPISODICIDADE	1
VARIACÃO	1	ESTABILIDADE	1	VARIACÃO	1
1 5		4 3		2 1	
-4		1		1	
30 31		32 33		34 35	
INSTABILIDADE	1	EQUILÍBRIO	1	INSTABILIDADE	1
ASSIMETRIA	1	SIMETRIA	1	ASSIMETRIA	1
IRREGULARIDADE	1	REGULARIDADE	1	IRREGULARIDADE	1
COMPLEXIDADE	1	SIMPLICIDADE	1	COMPLEXIDADE	1
FRAGMENTAÇÃO	1	UNIDADE	1	FRAGMENTAÇÃO	1
EXAGERO	1	MINIMIZAÇÃO	1	EXAGERO	1
ÊNFASE	1	NEUTRALIDADE	1	ÊNFASE	1
EPISODICIDADE	1	REPETIÇÃO	1	EPISODICIDADE	1
VARIACÃO	1	ESTABILIDADE	1	VARIACÃO	1
3 1		1 3		6 1	
2		-2		5	

Spread

Spread

Spread

36 37

INSTABILIDADE 1  
ASSIMETRIA 1  
IRREGULARIDADE 1  
COMPLEXIDADE 1  
FRAGMENTAÇÃO  
EXAGERO  
ÊNFASE  
EPISODICIDADE 1  
VARIACÃO

EQUILÍBRIO  
SIMETRIA  
REGULARIDADE  
SIMPLICIDADE  
UNIDADE  
MINIMIZAÇÃO  
NEUTRALIDADE  
REPETIÇÃO  
ESTABILIDADE

3 1

2

38 39

INSTABILIDADE 1  
ASSIMETRIA 1  
IRREGULARIDADE 1  
COMPLEXIDADE 1  
FRAGMENTAÇÃO  
EXAGERO  
ÊNFASE 1  
EPISODICIDADE 1  
VARIACÃO

EQUILÍBRIO  
SIMETRIA  
REGULARIDADE  
SIMPLICIDADE  
UNIDADE  
MINIMIZAÇÃO  
NEUTRALIDADE  
REPETIÇÃO  
ESTABILIDADE

4 1

3

40 41

INSTABILIDADE 1  
ASSIMETRIA 1  
IRREGULARIDADE 1  
COMPLEXIDADE 1  
FRAGMENTAÇÃO  
EXAGERO  
ÊNFASE  
EPISODICIDADE 1  
VARIACÃO

EQUILÍBRIO  
SIMETRIA  
REGULARIDADE  
SIMPLICIDADE  
UNIDADE  
MINIMIZAÇÃO  
NEUTRALIDADE  
REPETIÇÃO  
ESTABILIDADE

3 1

2

Spread

Spread

Spread

42 43

INSTABILIDADE 1  
ASSIMETRIA 1  
IRREGULARIDADE 1  
COMPLEXIDADE 1  
FRAGMENTAÇÃO  
EXAGERO  
ÊNFASE  
EPISODICIDADE 1  
VARIACÃO

EQUILÍBRIO  
SIMETRIA  
REGULARIDADE  
SIMPLICIDADE  
UNIDADE  
MINIMIZAÇÃO  
NEUTRALIDADE  
REPETIÇÃO  
ESTABILIDADE

2 2

0

44 45

INSTABILIDADE 1  
ASSIMETRIA 1  
IRREGULARIDADE 1  
COMPLEXIDADE 1  
FRAGMENTAÇÃO  
EXAGERO  
ÊNFASE 1  
EPISODICIDADE 1  
VARIACÃO

EQUILÍBRIO  
SIMETRIA  
REGULARIDADE  
SIMPLICIDADE  
UNIDADE  
MINIMIZAÇÃO  
NEUTRALIDADE  
REPETIÇÃO  
ESTABILIDADE

2 2

0

46 47

INSTABILIDADE 1  
ASSIMETRIA 1  
IRREGULARIDADE 1  
COMPLEXIDADE 1  
FRAGMENTAÇÃO  
EXAGERO  
ÊNFASE  
EPISODICIDADE 1  
VARIACÃO

EQUILÍBRIO  
SIMETRIA  
REGULARIDADE  
SIMPLICIDADE  
UNIDADE  
MINIMIZAÇÃO  
NEUTRALIDADE  
REPETIÇÃO  
ESTABILIDADE

1 4

-3

Spread

Spread

Spread

48 49

INSTABILIDADE 1  
ASSIMETRIA 1  
IRREGULARIDADE 1  
COMPLEXIDADE 1  
FRAGMENTAÇÃO  
EXAGERO  
ÊNFASE  
EPISODICIDADE 1  
VARIACÃO

EQUILÍBRIO  
SIMETRIA  
REGULARIDADE  
SIMPLICIDADE  
UNIDADE  
MINIMIZAÇÃO  
NEUTRALIDADE  
REPETIÇÃO  
ESTABILIDADE

1 4

-3

50 51

INSTABILIDADE 1  
ASSIMETRIA 1  
IRREGULARIDADE 1  
COMPLEXIDADE 1  
FRAGMENTAÇÃO  
EXAGERO  
ÊNFASE  
EPISODICIDADE 1  
VARIACÃO

EQUILÍBRIO  
SIMETRIA  
REGULARIDADE  
SIMPLICIDADE  
UNIDADE  
MINIMIZAÇÃO  
NEUTRALIDADE  
REPETIÇÃO  
ESTABILIDADE

2 4

-2

52 53

INSTABILIDADE 1  
ASSIMETRIA 1  
IRREGULARIDADE 1  
COMPLEXIDADE 1  
FRAGMENTAÇÃO  
EXAGERO  
ÊNFASE  
EPISODICIDADE 1  
VARIACÃO

EQUILÍBRIO  
SIMETRIA  
REGULARIDADE  
SIMPLICIDADE  
UNIDADE  
MINIMIZAÇÃO  
NEUTRALIDADE  
REPETIÇÃO  
ESTABILIDADE

2 2

0



## Spread



54 55

INSTABILIDADE		EQUILÍBRIO	
ASSIMETRIA		SIMETRIA	
IRREGULARIDADE		REGULARIDADE	
COMPLEXIDADE	1	SIMPLICIDADE	
FRAGMENTAÇÃO		UNIDADE	
EXAGERO		MINIMIZAÇÃO	
ÊNFASE	1	NEUTRALIDADE	
EPISODICIDADE	1	REPETIÇÃO	
VARIACÃO		ESTABILIDADE	
	2 1		
	1		

## Spread











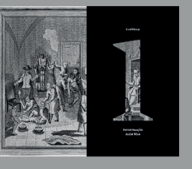

56






INSTABILIDADE		EQUILÍBRIO	
ASSIMETRIA		SIMETRIA	
IRREGULARIDADE		REGULARIDADE	
COMPLEXIDADE		SIMPLICIDADE	
FRAGMENTAÇÃO		UNIDADE	
EXAGERO		MINIMIZAÇÃO	
ÊNFASE		NEUTRALIDADE	
EPISODICIDADE		REPETIÇÃO	
VARIACÃO		ESTABILIDADE	
	0 0		
	0		

## APÊNDICE 4

### PLANILHAS DE ANÁLISE DO MARE — INQUISIÇÃO, CRISTÃOS-NOVOS, SEUS DESCENDENTES E A INQUISIÇÃO NO CEARÁ / NILTON ALMEIDA — FACULDADE DE BELAS ARTES DA UNIVERSIDADE DO PORTO

Capa		Spread		Spread		Spread		Spread	
									
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
INSTABILIDADE	1	EQUILÍBRIO	1	INSTABILIDADE	1	EQUILÍBRIO	1	INSTABILIDADE	1
ASIMETRIA	1	SIMETRIA	1	ASIMETRIA	1	SIMETRIA	1	ASIMETRIA	1
IRREGULARIDADE	1	REGULARIDADE	1	IRREGULARIDADE	1	REGULARIDADE	1	IRREGULARIDADE	1
COMPLEXIDADE	1	SIMPLICIDADE	1	COMPLEXIDADE	1	SIMPLICIDADE	1	COMPLEXIDADE	1
PLANEJAMENTO	1	IMPROVISO	1	PLANEJAMENTO	1	IMPROVISO	1	PLANEJAMENTO	1
ENGAJE	1	NEUTRALIDADE	1	ENGAJE	1	NEUTRALIDADE	1	ENGAJE	1
EPRODUCIBILIDADE	1	REPETICÃO	1	EPRODUCIBILIDADE	1	REPETICÃO	1	EPRODUCIBILIDADE	1
VARIACÃO	1	ESTABILIDADE	1	VARIACÃO	1	ESTABILIDADE	1	VARIACÃO	1
1.4		1.3		2.2		2.2		2.3	
-3		-2		0		1		-1	

Spread		Spread		Spread		Spread		Spread	
									
10	11	12	13	14	15	16	17	18	19
INSTABILIDADE	1	EQUILÍBRIO	1	INSTABILIDADE	1	EQUILÍBRIO	1	INSTABILIDADE	1
ASIMETRIA	1	SIMETRIA	1	ASIMETRIA	1	SIMETRIA	1	ASIMETRIA	1
IRREGULARIDADE	1	REGULARIDADE	1	IRREGULARIDADE	1	REGULARIDADE	1	IRREGULARIDADE	1
COMPLEXIDADE	1	SIMPLICIDADE	1	COMPLEXIDADE	1	SIMPLICIDADE	1	COMPLEXIDADE	1
PLANEJAMENTO	1	IMPROVISO	1	PLANEJAMENTO	1	IMPROVISO	1	PLANEJAMENTO	1
ENGAJE	1	NEUTRALIDADE	1	ENGAJE	1	NEUTRALIDADE	1	ENGAJE	1
EPRODUCIBILIDADE	1	REPETICÃO	1	EPRODUCIBILIDADE	1	REPETICÃO	1	EPRODUCIBILIDADE	1
VARIACÃO	1	ESTABILIDADE	1	VARIACÃO	1	ESTABILIDADE	1	VARIACÃO	1
3.0		2.1		3.1		3.1		3.1	
3		1		2		2		2	

Spread		Spread		Spread		Spread		Spread	
									
20	21	22	23	24	25	26	27	28	29
INSTABILIDADE	1	EQUILÍBRIO	1	INSTABILIDADE	1	EQUILÍBRIO	1	INSTABILIDADE	1
ASIMETRIA	1	SIMETRIA	1	ASIMETRIA	1	SIMETRIA	1	ASIMETRIA	1
IRREGULARIDADE	1	REGULARIDADE	1	IRREGULARIDADE	1	REGULARIDADE	1	IRREGULARIDADE	1
COMPLEXIDADE	1	SIMPLICIDADE	1	COMPLEXIDADE	1	SIMPLICIDADE	1	COMPLEXIDADE	1
PLANEJAMENTO	1	IMPROVISO	1	PLANEJAMENTO	1	IMPROVISO	1	PLANEJAMENTO	1
ENGAJE	1	NEUTRALIDADE	1	ENGAJE	1	NEUTRALIDADE	1	ENGAJE	1
EPRODUCIBILIDADE	1	REPETICÃO	1	EPRODUCIBILIDADE	1	REPETICÃO	1	EPRODUCIBILIDADE	1
VARIACÃO	1	ESTABILIDADE	1	VARIACÃO	1	ESTABILIDADE	1	VARIACÃO	1
0.4		2.2		1.3		1.3		2.2	
-4		0		-2		-2		0	

Spread		Spread		Spread		Spread		Spread	
50 51		52 53		54 55		56 57		58 59	
NOTAS LIDAS	1	NOTAS LIDAS	1	NOTAS LIDAS	1	NOTAS LIDAS	1	NOTAS LIDAS	1
ASSIMETRIA	1	ASSIMETRIA	1	ASSIMETRIA	1	ASSIMETRIA	1	ASSIMETRIA	1
REGULARIDADE	1	REGULARIDADE	1	REGULARIDADE	1	REGULARIDADE	1	REGULARIDADE	1
COMPLEXIDADE	1	COMPLEXIDADE	1	COMPLEXIDADE	1	COMPLEXIDADE	1	COMPLEXIDADE	1
RECURSIVIDADE	1	RECURSIVIDADE	1	RECURSIVIDADE	1	RECURSIVIDADE	1	RECURSIVIDADE	1
UNIDADE	1	UNIDADE	1	UNIDADE	1	UNIDADE	1	UNIDADE	1
EXATIDÃO	1	EXATIDÃO	1	EXATIDÃO	1	EXATIDÃO	1	EXATIDÃO	1
IMPACTO	1	IMPACTO	1	IMPACTO	1	IMPACTO	1	IMPACTO	1
PROFUNDIDADE	1	PROFUNDIDADE	1	PROFUNDIDADE	1	PROFUNDIDADE	1	PROFUNDIDADE	1
VARIACÃO	0.4	VARIACÃO	1.3	VARIACÃO	1.3	VARIACÃO	1	VARIACÃO	1.3
	-4		-2		-2		-4		-2






Spread		Spread		Spread		Spread		Spread	
60 61		62 63		64 65		66 67		68 69	
NOTAS LIDAS	1	NOTAS LIDAS	1	NOTAS LIDAS	1	NOTAS LIDAS	1	NOTAS LIDAS	1
ASSIMETRIA	1	ASSIMETRIA	1	ASSIMETRIA	1	ASSIMETRIA	1	ASSIMETRIA	1
REGULARIDADE	1	REGULARIDADE	1	REGULARIDADE	1	REGULARIDADE	1	REGULARIDADE	1
COMPLEXIDADE	1	COMPLEXIDADE	1	COMPLEXIDADE	1	COMPLEXIDADE	1	COMPLEXIDADE	1
RECURSIVIDADE	1	RECURSIVIDADE	1	RECURSIVIDADE	1	RECURSIVIDADE	1	RECURSIVIDADE	1
UNIDADE	1	UNIDADE	1	UNIDADE	1	UNIDADE	1	UNIDADE	1
EXATIDÃO	1	EXATIDÃO	1	EXATIDÃO	1	EXATIDÃO	1	EXATIDÃO	1
IMPACTO	1	IMPACTO	1	IMPACTO	1	IMPACTO	1	IMPACTO	1
PROFUNDIDADE	1	PROFUNDIDADE	1	PROFUNDIDADE	1	PROFUNDIDADE	1	PROFUNDIDADE	1
VARIACÃO	2.2	VARIACÃO	1.3	VARIACÃO	2.2	VARIACÃO	3.1	VARIACÃO	3.1
	0		-2		0		2		2






Spread		Spread		Spread		Spread		Spread	
70 71		72 73		74 75		76 77		78 79	
NOTAS LIDAS	1	NOTAS LIDAS	1	NOTAS LIDAS	1	NOTAS LIDAS	1	NOTAS LIDAS	1
ASSIMETRIA	1	ASSIMETRIA	1	ASSIMETRIA	1	ASSIMETRIA	1	ASSIMETRIA	1
REGULARIDADE	1	REGULARIDADE	1	REGULARIDADE	1	REGULARIDADE	1	REGULARIDADE	1
COMPLEXIDADE	1	COMPLEXIDADE	1	COMPLEXIDADE	1	COMPLEXIDADE	1	COMPLEXIDADE	1
RECURSIVIDADE	1	RECURSIVIDADE	1	RECURSIVIDADE	1	RECURSIVIDADE	1	RECURSIVIDADE	1
UNIDADE	1	UNIDADE	1	UNIDADE	1	UNIDADE	1	UNIDADE	1
EXATIDÃO	1	EXATIDÃO	1	EXATIDÃO	1	EXATIDÃO	1	EXATIDÃO	1
IMPACTO	1	IMPACTO	1	IMPACTO	1	IMPACTO	1	IMPACTO	1
PROFUNDIDADE	1	PROFUNDIDADE	1	PROFUNDIDADE	1	PROFUNDIDADE	1	PROFUNDIDADE	1
VARIACÃO	1.4	VARIACÃO	2.2	VARIACÃO	1.3	VARIACÃO	0.6	VARIACÃO	2.1
	-3		0		-2		-4		1






Spread		Spread		Spread		Spread		Spread	
80 81		82 83		84 85		86 87		88 89	
NOTAS LIDAS	1	NOTAS LIDAS	1	NOTAS LIDAS	1	NOTAS LIDAS	1	NOTAS LIDAS	1
ASSIMETRIA	1	ASSIMETRIA	1	ASSIMETRIA	1	ASSIMETRIA	1	ASSIMETRIA	1
REGULARIDADE	1	REGULARIDADE	1	REGULARIDADE	1	REGULARIDADE	1	REGULARIDADE	1
COMPLEXIDADE	1	COMPLEXIDADE	1	COMPLEXIDADE	1	COMPLEXIDADE	1	COMPLEXIDADE	1
RECURSIVIDADE	1	RECURSIVIDADE	1	RECURSIVIDADE	1	RECURSIVIDADE	1	RECURSIVIDADE	1
UNIDADE	1	UNIDADE	1	UNIDADE	1	UNIDADE	1	UNIDADE	1
EXATIDÃO	1	EXATIDÃO	1	EXATIDÃO	1	EXATIDÃO	1	EXATIDÃO	1
IMPACTO	1	IMPACTO	1	IMPACTO	1	IMPACTO	1	IMPACTO	1
PROFUNDIDADE	1	PROFUNDIDADE	1	PROFUNDIDADE	1	PROFUNDIDADE	1	PROFUNDIDADE	1
VARIACÃO	2.2	VARIACÃO	1.2	VARIACÃO	1.2	VARIACÃO	2.1	VARIACÃO	2.1
	0		-1		-1		1		1















Spread		Spread		Spread		Spread		Spread	
									
130 131		132 133		134 135		136 137		138 139	
NOTAÇÃO	1	NOTAÇÃO	1	NOTAÇÃO	1	NOTAÇÃO	1	NOTAÇÃO	1
ASSIMETRIA	1	ASSIMETRIA	1	ASSIMETRIA	1	ASSIMETRIA	1	ASSIMETRIA	1
PROJEÇÃO	1	PROJEÇÃO	1	PROJEÇÃO	1	PROJEÇÃO	1	PROJEÇÃO	1
COMPLEXIDADE	1	COMPLEXIDADE	1	COMPLEXIDADE	1	COMPLEXIDADE	1	COMPLEXIDADE	1
RESUMO	1	RESUMO	1	RESUMO	1	RESUMO	1	RESUMO	1
ANÁLISE	1	ANÁLISE	1	ANÁLISE	1	ANÁLISE	1	ANÁLISE	1
EXEMPLO	1	EXEMPLO	1	EXEMPLO	1	EXEMPLO	1	EXEMPLO	1
NOTAÇÃO	1	NOTAÇÃO	1	NOTAÇÃO	1	NOTAÇÃO	1	NOTAÇÃO	1
PROJEÇÃO	1	PROJEÇÃO	1	PROJEÇÃO	1	PROJEÇÃO	1	PROJEÇÃO	1
VARIÁVEL	1	VARIÁVEL	1	VARIÁVEL	1	VARIÁVEL	1	VARIÁVEL	1
130	132	134	136	138	140	142	144	146	148
-2	-1	-1	0	1	2	3	4	5	6






Spread		Spread		Spread		Spread		Spread	
									
120 121		122 123		124 125		126 127		128 129	
NOTAÇÃO	1	NOTAÇÃO	1	NOTAÇÃO	1	NOTAÇÃO	1	NOTAÇÃO	1
ASSIMETRIA	1	ASSIMETRIA	1	ASSIMETRIA	1	ASSIMETRIA	1	ASSIMETRIA	1
PROJEÇÃO	1	PROJEÇÃO	1	PROJEÇÃO	1	PROJEÇÃO	1	PROJEÇÃO	1
COMPLEXIDADE	1	COMPLEXIDADE	1	COMPLEXIDADE	1	COMPLEXIDADE	1	COMPLEXIDADE	1
RESUMO	1	RESUMO	1	RESUMO	1	RESUMO	1	RESUMO	1
ANÁLISE	1	ANÁLISE	1	ANÁLISE	1	ANÁLISE	1	ANÁLISE	1
EXEMPLO	1	EXEMPLO	1	EXEMPLO	1	EXEMPLO	1	EXEMPLO	1
NOTAÇÃO	1	NOTAÇÃO	1	NOTAÇÃO	1	NOTAÇÃO	1	NOTAÇÃO	1
PROJEÇÃO	1	PROJEÇÃO	1	PROJEÇÃO	1	PROJEÇÃO	1	PROJEÇÃO	1
VARIÁVEL	1	VARIÁVEL	1	VARIÁVEL	1	VARIÁVEL	1	VARIÁVEL	1
1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
2	-1	1	2	-5					






Spread		Spread		Spread		Spread		Spread	
									
150 151		152 153		154 155		156 157		158 159	
NOTAÇÃO	1	NOTAÇÃO	1	NOTAÇÃO	1	NOTAÇÃO	1	NOTAÇÃO	1
ASSIMETRIA	1	ASSIMETRIA	1	ASSIMETRIA	1	ASSIMETRIA	1	ASSIMETRIA	1
PROJEÇÃO	1	PROJEÇÃO	1	PROJEÇÃO	1	PROJEÇÃO	1	PROJEÇÃO	1
COMPLEXIDADE	1	COMPLEXIDADE	1	COMPLEXIDADE	1	COMPLEXIDADE	1	COMPLEXIDADE	1
RESUMIVACÃO	1	RESUMIVACÃO	1	RESUMIVACÃO	1	RESUMIVACÃO	1	RESUMIVACÃO	1
EXEMPLO	1	EXEMPLO	1	EXEMPLO	1	EXEMPLO	1	EXEMPLO	1
NOTAÇÃO	1	NOTAÇÃO	1	NOTAÇÃO	1	NOTAÇÃO	1	NOTAÇÃO	1
PROJEÇÃO	1	PROJEÇÃO	1	PROJEÇÃO	1	PROJEÇÃO	1	PROJEÇÃO	1
VARIACÃO	1	VARIACÃO	1	VARIACÃO	1	VARIACÃO	1	VARIACÃO	1
1	1	-1	-1	-1	-1	1	1	-1	-1






Spread		Spread		Spread		Spread		Spread	
									
160 161		162 163		164 165		166 167		168 169	
NOTAÇÃO	1	NOTAÇÃO	1	NOTAÇÃO	1	NOTAÇÃO	1	NOTAÇÃO	1
ASSIMETRIA	1	ASSIMETRIA	1	ASSIMETRIA	1	ASSIMETRIA	1	ASSIMETRIA	1
PROJEÇÃO	1	PROJEÇÃO	1	PROJEÇÃO	1	PROJEÇÃO	1	PROJEÇÃO	1
COMPLEXIDADE	1	COMPLEXIDADE	1	COMPLEXIDADE	1	COMPLEXIDADE	1	COMPLEXIDADE	1
RESUMO	1	RESUMO	1	RESUMO	1	RESUMO	1	RESUMO	1
ANÁLISE	1	ANÁLISE	1	ANÁLISE	1	ANÁLISE	1	ANÁLISE	1
EXEMPLO	1	EXEMPLO	1	EXEMPLO	1	EXEMPLO	1	EXEMPLO	1
NOTAÇÃO	1	NOTAÇÃO	1	NOTAÇÃO	1	NOTAÇÃO	1	NOTAÇÃO	1
PROJEÇÃO	1	PROJEÇÃO	1	PROJEÇÃO	1	PROJEÇÃO	1	PROJEÇÃO	1
VARIÁVEL	1	VARIÁVEL	1	VARIÁVEL	1	VARIÁVEL	1	VARIÁVEL	1
160	162	162	164	164	166	166	168	168	170
-1	1	1	2	2	2	2	2	2	2











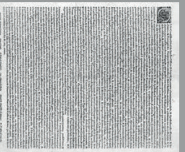

Spread		Spread		Spread		Spread		Spread	
									
REPAREMOS	1	ESQUERDA	1	REPAREMOS	1	ESQUERDA	1	REPAREMOS	1
ASSIMETRIA	1	SIMETRIA	1	ASSIMETRIA	1	SIMETRIA	1	ASSIMETRIA	1
PROJECCOES	1	RELAÇÕES	1	PROJECCOES	1	RELAÇÕES	1	PROJECCOES	1
COMPLEXIDADE	1	SIMPLICIDADE	1	COMPLEXIDADE	1	SIMPLICIDADE	1	COMPLEXIDADE	1
RECURSIVIDADE	1	UNIDADE	1	RECURSIVIDADE	1	UNIDADE	1	RECURSIVIDADE	1
EXATIDÃO	1	APPROXIMAÇÃO	1	EXATIDÃO	1	APPROXIMAÇÃO	1	EXATIDÃO	1
ENUNCI	1	NEUTRALIDADE	1	ENUNCI	1	NEUTRALIDADE	1	ENUNCI	1
PROPOSIÇÃO	1	REPTIÇÃO	1	PROPOSIÇÃO	1	REPTIÇÃO	1	PROPOSIÇÃO	1
VARIACÃO	1	ESTABILIDADE	1	VARIACÃO	1	ESTABILIDADE	1	VARIACÃO	1
3 0		3 0		1		4		3 0	





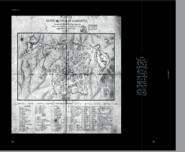
Spread		Spread		Spread		Spread		Spread	
									
REPAREMOS	1	ESQUERDA	1	REPAREMOS	1	ESQUERDA	1	REPAREMOS	1
ASSIMETRIA	1	SIMETRIA	1	ASSIMETRIA	1	SIMETRIA	1	ASSIMETRIA	1
PROJECCOES	1	RELAÇÕES	1	PROJECCOES	1	RELAÇÕES	1	PROJECCOES	1
COMPLEXIDADE	1	SIMPLICIDADE	1	COMPLEXIDADE	1	SIMPLICIDADE	1	COMPLEXIDADE	1
RECURSIVIDADE	1	UNIDADE	1	RECURSIVIDADE	1	UNIDADE	1	RECURSIVIDADE	1
EXATIDÃO	1	APPROXIMAÇÃO	1	EXATIDÃO	1	APPROXIMAÇÃO	1	EXATIDÃO	1
ENUNCI	1	NEUTRALIDADE	1	ENUNCI	1	NEUTRALIDADE	1	ENUNCI	1
PROPOSIÇÃO	1	REPTIÇÃO	1	PROPOSIÇÃO	1	REPTIÇÃO	1	PROPOSIÇÃO	1
VARIACÃO	1	ESTABILIDADE	1	VARIACÃO	1	ESTABILIDADE	1	VARIACÃO	1
4 2		4 1		3 2		6 0		4 1	






Spread		Spread		Spread		Spread		Spread	
									
REPAREMOS	1	ESQUERDA	1	REPAREMOS	1	ESQUERDA	1	REPAREMOS	1
ASSIMETRIA	1	SIMETRIA	1	ASSIMETRIA	1	SIMETRIA	1	ASSIMETRIA	1
PROJECCOES	1	RELAÇÕES	1	PROJECCOES	1	RELAÇÕES	1	PROJECCOES	1
COMPLEXIDADE	1	SIMPLICIDADE	1	COMPLEXIDADE	1	SIMPLICIDADE	1	COMPLEXIDADE	1
RECURSIVIDADE	1	UNIDADE	1	RECURSIVIDADE	1	UNIDADE	1	RECURSIVIDADE	1
EXATIDÃO	1	APPROXIMAÇÃO	1	EXATIDÃO	1	APPROXIMAÇÃO	1	EXATIDÃO	1
ENUNCI	1	NEUTRALIDADE	1	ENUNCI	1	NEUTRALIDADE	1	ENUNCI	1
PROPOSIÇÃO	1	REPTIÇÃO	1	PROPOSIÇÃO	1	REPTIÇÃO	1	PROPOSIÇÃO	1
VARIACÃO	1	ESTABILIDADE	1	VARIACÃO	1	ESTABILIDADE	1	VARIACÃO	1
4 1		5 0		4 0		4 1		3 1	

Spread		Spread		Spread		Spread		Spread	
									
REPAREMOS	1	ESQUERDA	1	REPAREMOS	1	ESQUERDA	1	REPAREMOS	1
ASSIMETRIA	1	SIMETRIA	1	ASSIMETRIA	1	SIMETRIA	1	ASSIMETRIA	1
PROJECCOES	1	RELAÇÕES	1	PROJECCOES	1	RELAÇÕES	1	PROJECCOES	1
COMPLEXIDADE	1	SIMPLICIDADE	1	COMPLEXIDADE	1	SIMPLICIDADE	1	COMPLEXIDADE	1
RECURSIVIDADE	1	UNIDADE	1	RECURSIVIDADE	1	UNIDADE	1	RECURSIVIDADE	1
EXATIDÃO	1	APPROXIMAÇÃO	1	EXATIDÃO	1	APPROXIMAÇÃO	1	EXATIDÃO	1
ENUNCI	1	NEUTRALIDADE	1	ENUNCI	1	NEUTRALIDADE	1	ENUNCI	1
PROPOSIÇÃO	1	REPTIÇÃO	1	PROPOSIÇÃO	1	REPTIÇÃO	1	PROPOSIÇÃO	1
VARIACÃO	1	ESTABILIDADE	1	VARIACÃO	1	ESTABILIDADE	1	VARIACÃO	1
3 1		1 2		2 1		2 0		3 1	

Spread	Spread	Spread	Spread	Spread
				
190 191	192 193	194 195	196 197	198 199
<div> <div>NOTAS</div> <div> <div>ASSIMETRIA</div> <div>1</div> </div> <div> <div>REGULARIDADE</div> <div>1</div> </div> <div> <div>COMPLEXIDADE</div> <div>1</div> </div> <div> <div>RESUMIÇÃO</div> <div>1</div> </div> <div> <div>EXATIDÃO</div> <div>1</div> </div> <div> <div>PRECISÃO</div> <div>1</div> </div> <div> <div>VARIÁVEL</div> <div>1</div> </div> </div>	<div> <div>NOTAS</div> <div> <div>ASSIMETRIA</div> <div>1</div> </div> <div> <div>REGULARIDADE</div> <div>1</div> </div> <div> <div>COMPLEXIDADE</div> <div>1</div> </div> <div> <div>RESUMIÇÃO</div> <div>1</div> </div> <div> <div>EXATIDÃO</div> <div>1</div> </div> <div> <div>PRECISÃO</div> <div>1</div> </div> <div> <div>VARIÁVEL</div> <div>1</div> </div> </div>	<div> <div>NOTAS</div> <div> <div>ASSIMETRIA</div> <div>1</div> </div> <div> <div>REGULARIDADE</div> <div>1</div> </div> <div> <div>COMPLEXIDADE</div> <div>1</div> </div> <div> <div>RESUMIÇÃO</div> <div>1</div> </div> <div> <div>EXATIDÃO</div> <div>1</div> </div> <div> <div>PRECISÃO</div> <div>1</div> </div> <div> <div>VARIÁVEL</div> <div>1</div> </div> </div>	<div> <div>NOTAS</div> <div> <div>ASSIMETRIA</div> <div>1</div> </div> <div> <div>REGULARIDADE</div> <div>1</div> </div> <div> <div>COMPLEXIDADE</div> <div>1</div> </div> <div> <div>RESUMIÇÃO</div> <div>1</div> </div> <div> <div>EXATIDÃO</div> <div>1</div> </div> <div> <div>PRECISÃO</div> <div>1</div> </div> <div> <div>VARIÁVEL</div> <div>1</div> </div> </div>	<div> <div>NOTAS</div> <div> <div>ASSIMETRIA</div> <div>1</div> </div> <div> <div>REGULARIDADE</div> <div>1</div> </div> <div> <div>COMPLEXIDADE</div> <div>1</div> </div> <div> <div>RESUMIÇÃO</div> <div>1</div> </div> <div> <div>EXATIDÃO</div> <div>1</div> </div> <div> <div>PRECISÃO</div> <div>1</div> </div> <div> <div>VARIÁVEL</div> <div>1</div> </div> </div>
4	0	2	1	1

Spread	Spread	Spread	Spread	Spread
				
200 201	202 203	204 205	206 207	208 209
<div> <div>NOTAS</div> <div> <div>ASSIMETRIA</div> <div>1</div> </div> <div> <div>REGULARIDADE</div> <div>1</div> </div> <div> <div>COMPLEXIDADE</div> <div>1</div> </div> <div> <div>RESUMIÇÃO</div> <div>1</div> </div> <div> <div>EXATIDÃO</div> <div>1</div> </div> <div> <div>PRECISÃO</div> <div>1</div> </div> <div> <div>VARIÁVEL</div> <div>1</div> </div> </div>	<div> <div>NOTAS</div> <div> <div>ASSIMETRIA</div> <div>1</div> </div> <div> <div>REGULARIDADE</div> <div>1</div> </div> <div> <div>COMPLEXIDADE</div> <div>1</div> </div> <div> <div>RESUMIÇÃO</div> <div>1</div> </div> <div> <div>EXATIDÃO</div> <div>1</div> </div> <div> <div>PRECISÃO</div> <div>1</div> </div> <div> <div>VARIÁVEL</div> <div>1</div> </div> </div>	<div> <div>NOTAS</div> <div> <div>ASSIMETRIA</div> <div>1</div> </div> <div> <div>REGULARIDADE</div> <div>1</div> </div> <div> <div>COMPLEXIDADE</div> <div>1</div> </div> <div> <div>RESUMIÇÃO</div> <div>1</div> </div> <div> <div>EXATIDÃO</div> <div>1</div> </div> <div> <div>PRECISÃO</div> <div>1</div> </div> <div> <div>VARIÁVEL</div> <div>1</div> </div> </div>	<div> <div>NOTAS</div> <div> <div>ASSIMETRIA</div> <div>1</div> </div> <div> <div>REGULARIDADE</div> <div>1</div> </div> <div> <div>COMPLEXIDADE</div> <div>1</div> </div> <div> <div>RESUMIÇÃO</div> <div>1</div> </div> <div> <div>EXATIDÃO</div> <div>1</div> </div> <div> <div>PRECISÃO</div> <div>1</div> </div> <div> <div>VARIÁVEL</div> <div>1</div> </div> </div>	<div> <div>NOTAS</div> <div> <div>ASSIMETRIA</div> <div>1</div> </div> <div> <div>REGULARIDADE</div> <div>1</div> </div> <div> <div>COMPLEXIDADE</div> <div>1</div> </div> <div> <div>RESUMIÇÃO</div> <div>1</div> </div> <div> <div>EXATIDÃO</div> <div>1</div> </div> <div> <div>PRECISÃO</div> <div>1</div> </div> <div> <div>VARIÁVEL</div> <div>1</div> </div> </div>
2	1	1	3	1

Spread	Spread	Spread	Spread	Spread
				
210 211	212 213	214 215	216 217	218 219
<div> <div>NOTAS</div> <div> <div>ASSIMETRIA</div> <div>1</div> </div> <div> <div>REGULARIDADE</div> <div>1</div> </div> <div> <div>COMPLEXIDADE</div> <div>1</div> </div> <div> <div>RESUMIÇÃO</div> <div>1</div> </div> <div> <div>EXATIDÃO</div> <div>1</div> </div> <div> <div>PRECISÃO</div> <div>1</div> </div> <div> <div>VARIÁVEL</div> <div>1</div> </div> </div>	<div> <div>NOTAS</div> <div> <div>ASSIMETRIA</div> <div>1</div> </div> <div> <div>REGULARIDADE</div> <div>1</div> </div> <div> <div>COMPLEXIDADE</div> <div>1</div> </div> <div> <div>RESUMIÇÃO</div> <div>1</div> </div> <div> <div>EXATIDÃO</div> <div>1</div> </div> <div> <div>PRECISÃO</div> <div>1</div> </div> <div> <div>VARIÁVEL</div> <div>1</div> </div> </div>	<div> <div>NOTAS</div> <div> <div>ASSIMETRIA</div> <div>1</div> </div> <div> <div>REGULARIDADE</div> <div>1</div> </div> <div> <div>COMPLEXIDADE</div> <div>1</div> </div> <div> <div>RESUMIÇÃO</div> <div>1</div> </div> <div> <div>EXATIDÃO</div> <div>1</div> </div> <div> <div>PRECISÃO</div> <div>1</div> </div> <div> <div>VARIÁVEL</div> <div>1</div> </div> </div>	<div> <div>NOTAS</div> <div> <div>ASSIMETRIA</div> <div>1</div> </div> <div> <div>REGULARIDADE</div> <div>1</div> </div> <div> <div>COMPLEXIDADE</div> <div>1</div> </div> <div> <div>RESUMIÇÃO</div> <div>1</div> </div> <div> <div>EXATIDÃO</div> <div>1</div> </div> <div> <div>PRECISÃO</div> <div>1</div> </div> <div> <div>VARIÁVEL</div> <div>1</div> </div> </div>	<div> <div>NOTAS</div> <div> <div>ASSIMETRIA</div> <div>1</div> </div> <div> <div>REGULARIDADE</div> <div>1</div> </div> <div> <div>COMPLEXIDADE</div> <div>1</div> </div> <div> <div>RESUMIÇÃO</div> <div>1</div> </div> <div> <div>EXATIDÃO</div> <div>1</div> </div> <div> <div>PRECISÃO</div> <div>1</div> </div> <div> <div>VARIÁVEL</div> <div>1</div> </div> </div>
2	2	-2	1	2

Spread	Spread	Spread	Spread	Spread
				
220 221	222 223	224 225	226 227	228 229
<div> <div>NOTAS</div> <div> <div>ASSIMETRIA</div> <div>1</div> </div> <div> <div>REGULARIDADE</div> <div>1</div> </div> <div> <div>COMPLEXIDADE</div> <div>1</div> </div> <div> <div>RESUMIÇÃO</div> <div>1</div> </div> <div> <div>EXATIDÃO</div> <div>1</div> </div> <div> <div>PRECISÃO</div> <div>1</div> </div> <div> <div>VARIÁVEL</div> <div>1</div> </div> </div>	<div> <div>NOTAS</div> <div> <div>ASSIMETRIA</div> <div>1</div> </div> <div> <div>REGULARIDADE</div> <div>1</div> </div> <div> <div>COMPLEXIDADE</div> <div>1</div> </div> <div> <div>RESUMIÇÃO</div> <div>1</div> </div> <div> <div>EXATIDÃO</div> <div>1</div> </div> <div> <div>PRECISÃO</div> <div>1</div> </div> <div> <div>VARIÁVEL</div> <div>1</div> </div> </div>	<div> <div>NOTAS</div> <div> <div>ASSIMETRIA</div> <div>1</div> </div> <div> <div>REGULARIDADE</div> <div>1</div> </div> <div> <div>COMPLEXIDADE</div> <div>1</div> </div> <div> <div>RESUMIÇÃO</div> <div>1</div> </div> <div> <div>EXATIDÃO</div> <div>1</div> </div> <div> <div>PRECISÃO</div> <div>1</div> </div> <div> <div>VARIÁVEL</div> <div>1</div> </div> </div>	<div> <div>NOTAS</div> <div> <div>ASSIMETRIA</div> <div>1</div> </div> <div> <div>REGULARIDADE</div> <div>1</div> </div> <div> <div>COMPLEXIDADE</div> <div>1</div> </div> <div> <div>RESUMIÇÃO</div> <div>1</div> </div> <div> <div>EXATIDÃO</div> <div>1</div> </div> <div> <div>PRECISÃO</div> <div>1</div> </div> <div> <div>VARIÁVEL</div> <div>1</div> </div> </div>	<div> <div>NOTAS</div> <div> <div>ASSIMETRIA</div> <div>1</div> </div> <div> <div>REGULARIDADE</div> <div>1</div> </div> <div> <div>COMPLEXIDADE</div> <div>1</div> </div> <div> <div>RESUMIÇÃO</div> <div>1</div> </div> <div> <div>EXATIDÃO</div> <div>1</div> </div> <div> <div>PRECISÃO</div> <div>1</div> </div> <div> <div>VARIÁVEL</div> <div>1</div> </div> </div>
-1	-1	1	3	1


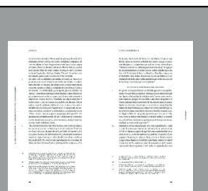

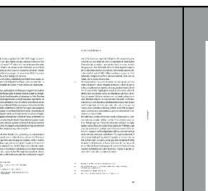
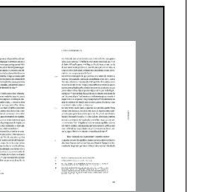


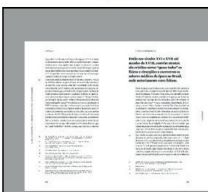
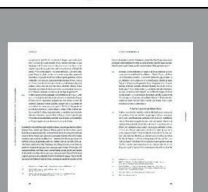
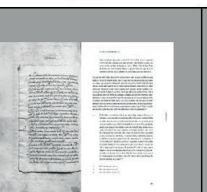
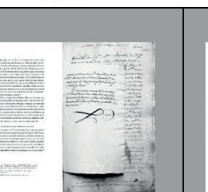
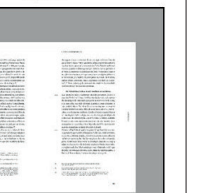
Spread		Spread		Spread		Spread		Spread	
NOTAÇÕES	1	ESQ/DIR	1	NOTAÇÕES	1	ESQ/DIR	1	NOTAÇÕES	1
ASSIMETRIA	1	SIMETRIA	1	ASSIMETRIA	1	SIMETRIA	1	ASSIMETRIA	1
PROJEÇÕES	1	RES/LATERAIS	1	PROJEÇÕES	1	RES/LATERAIS	1	PROJEÇÕES	1
COMPLEXIDADE	1	SIMPLICIDADE	1	COMPLEXIDADE	1	SIMPLICIDADE	1	COMPLEXIDADE	1
REALIMENTAÇÃO	1	UNIDADE	1	REALIMENTAÇÃO	1	UNIDADE	1	REALIMENTAÇÃO	1
EXERCÍCIO	1	VARIAÇÃO	1	EXERCÍCIO	1	VARIAÇÃO	1	EXERCÍCIO	1
IMPRESSÃO	1	REPTICÃO	1	IMPRESSÃO	1	REPTICÃO	1	IMPRESSÃO	1
VARIAÇÃO	4 1	ESTABILIDADE	1	VARIAÇÃO	2 1	ESTABILIDADE	1	VARIAÇÃO	2 1
1		-1		1		1		1	

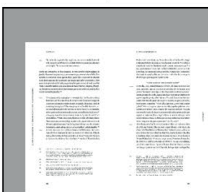

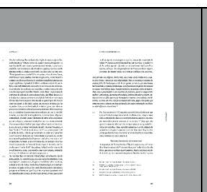
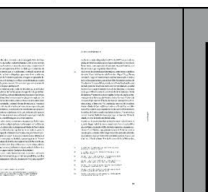

Spread		Spread		Spread		Spread		Spread	
NOTAÇÕES	1	ESQ/DIR	1	NOTAÇÕES	1	ESQ/DIR	1	NOTAÇÕES	1
ASSIMETRIA	1	SIMETRIA	1	ASSIMETRIA	1	SIMETRIA	1	ASSIMETRIA	1
PROJEÇÕES	1	RES/LATERAIS	1	PROJEÇÕES	1	RES/LATERAIS	1	PROJEÇÕES	1
COMPLEXIDADE	1	SIMPLICIDADE	1	COMPLEXIDADE	1	SIMPLICIDADE	1	COMPLEXIDADE	1
REALIMENTAÇÃO	1	UNIDADE	1	REALIMENTAÇÃO	1	UNIDADE	1	REALIMENTAÇÃO	1
EXERCÍCIO	1	VARIAÇÃO	1	EXERCÍCIO	1	VARIAÇÃO	1	EXERCÍCIO	1
IMPRESSÃO	1	REPTICÃO	1	IMPRESSÃO	1	REPTICÃO	1	IMPRESSÃO	1
VARIAÇÃO	2 1	ESTABILIDADE	1	VARIAÇÃO	2 1	ESTABILIDADE	1	VARIAÇÃO	2 1
1		-1		1		2		1	

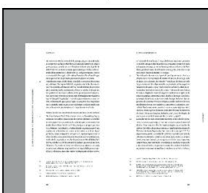

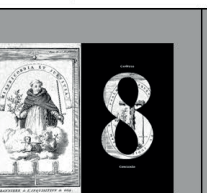

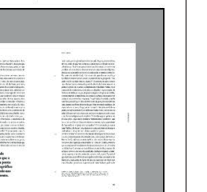
Spread		Spread		Spread		Spread		Spread	
NOTAÇÕES	1	ESQ/DIR	1	NOTAÇÕES	1	ESQ/DIR	1	NOTAÇÕES	1
ASSIMETRIA	1	SIMETRIA	1	ASSIMETRIA	1	SIMETRIA	1	ASSIMETRIA	1
PROJEÇÕES	1	RES/LATERAIS	1	PROJEÇÕES	1	RES/LATERAIS	1	PROJEÇÕES	1
COMPLEXIDADE	1	SIMPLICIDADE	1	COMPLEXIDADE	1	SIMPLICIDADE	1	COMPLEXIDADE	1
REALIMENTAÇÃO	1	UNIDADE	1	REALIMENTAÇÃO	1	UNIDADE	1	REALIMENTAÇÃO	1
EXERCÍCIO	1	VARIAÇÃO	1	EXERCÍCIO	1	VARIAÇÃO	1	EXERCÍCIO	1
IMPRESSÃO	1	REPTICÃO	1	IMPRESSÃO	1	REPTICÃO	1	IMPRESSÃO	1
VARIAÇÃO	2 1	ESTABILIDADE	1	VARIAÇÃO	1 2	ESTABILIDADE	1	VARIAÇÃO	2 1
1		3		-1		1		1	

Spread		Spread		Spread		Spread		Spread	
NOTAÇÕES	1	ESQ/DIR	1	NOTAÇÕES	1	ESQ/DIR	1	NOTAÇÕES	1
ASSIMETRIA	1	SIMETRIA	1	ASSIMETRIA	1	SIMETRIA	1	ASSIMETRIA	1
PROJEÇÕES	1	RES/LATERAIS	1	PROJEÇÕES	1	RES/LATERAIS	1	PROJEÇÕES	1
COMPLEXIDADE	1	SIMPLICIDADE	1	COMPLEXIDADE	1	SIMPLICIDADE	1	COMPLEXIDADE	1
REALIMENTAÇÃO	1	UNIDADE	1	REALIMENTAÇÃO	1	UNIDADE	1	REALIMENTAÇÃO	1
EXERCÍCIO	1	VARIAÇÃO	1	EXERCÍCIO	1	VARIAÇÃO	1	EXERCÍCIO	1
IMPRESSÃO	1	REPTICÃO	1	IMPRESSÃO	1	REPTICÃO	1	IMPRESSÃO	1
VARIAÇÃO	2 1	ESTABILIDADE	1	VARIAÇÃO	2 1	ESTABILIDADE	1	VARIAÇÃO	2 1
2		1		1		1		2	

Spread		Spread		Spread		Spread		Spread	
									
270-271		272-273		274-275		276-277		278-279	
REPULSIONES	1	REPULSIONES	1	REPULSIONES	1	REPULSIONES	1	REPULSIONES	1
ASSIMETRIA	1	ASSIMETRIA	1	ASSIMETRIA	1	ASSIMETRIA	1	ASSIMETRIA	1
PROJECCOES	1	PROJECCOES	1	PROJECCOES	1	PROJECCOES	1	PROJECCOES	1
COMPLEXIDADES	1	COMPLEXIDADES	1	COMPLEXIDADES	1	COMPLEXIDADES	1	COMPLEXIDADES	1
RESUMEN	1	RESUMEN	1	RESUMEN	1	RESUMEN	1	RESUMEN	1
EXAMEN	1	EXAMEN	1	EXAMEN	1	EXAMEN	1	EXAMEN	1
REPULSIONES	1	REPULSIONES	1	REPULSIONES	1	REPULSIONES	1	REPULSIONES	1
VARIACAO	1	VARIACAO	1	VARIACAO	1	VARIACAO	1	VARIACAO	1
2		0.3		2.1		2.1		2.1	

Spread		Spread		Spread		Spread		Spread	
									
280-281		282-283		284-285		286-287		288-289	
REPULSIONES	1	REPULSIONES	1	REPULSIONES	1	REPULSIONES	1	REPULSIONES	1
ASSIMETRIA	1	ASSIMETRIA	1	ASSIMETRIA	1	ASSIMETRIA	1	ASSIMETRIA	1
PROJECCOES	1	PROJECCOES	1	PROJECCOES	1	PROJECCOES	1	PROJECCOES	1
COMPLEXIDADES	1	COMPLEXIDADES	1	COMPLEXIDADES	1	COMPLEXIDADES	1	COMPLEXIDADES	1
RESUMEN	1	RESUMEN	1	RESUMEN	1	RESUMEN	1	RESUMEN	1
EXAMEN	1	EXAMEN	1	EXAMEN	1	EXAMEN	1	EXAMEN	1
REPULSIONES	1	REPULSIONES	1	REPULSIONES	1	REPULSIONES	1	REPULSIONES	1
VARIACAO	2.1	VARIACAO	2.1	VARIACAO	3.1	VARIACAO	4.1	VARIACAO	1.2
1		1		2		3		-1	

Spread		Spread		Spread		Spread		Spread	
									
290-291		292-293		294-295		296-297		298-299	
REPULSIONES	1	REPULSIONES	1	REPULSIONES	1	REPULSIONES	1	REPULSIONES	1
ASSIMETRIA	1	ASSIMETRIA	1	ASSIMETRIA	1	ASSIMETRIA	1	ASSIMETRIA	1
PROJECCOES	1	PROJECCOES	1	PROJECCOES	1	PROJECCOES	1	PROJECCOES	1
COMPLEXIDADES	1	COMPLEXIDADES	1	COMPLEXIDADES	1	COMPLEXIDADES	1	COMPLEXIDADES	1
RESUMEN	1	RESUMEN	1	RESUMEN	1	RESUMEN	1	RESUMEN	1
EXAMEN	1	EXAMEN	1	EXAMEN	1	EXAMEN	1	EXAMEN	1
REPULSIONES	1	REPULSIONES	1	REPULSIONES	1	REPULSIONES	1	REPULSIONES	1
VARIACAO	2.1	VARIACAO	2.9	VARIACAO	2.1	VARIACAO	1.2	VARIACAO	3.1
1		2		1		-1		2	

Spread		Spread		Spread		Spread		Spread	
									
300-301		302-303		304-305		306-307		308-309	
REPULSIONES	1	REPULSIONES	1	REPULSIONES	1	REPULSIONES	1	REPULSIONES	1
ASSIMETRIA	1	ASSIMETRIA	1	ASSIMETRIA	1	ASSIMETRIA	1	ASSIMETRIA	1
PROJECCOES	1	PROJECCOES	1	PROJECCOES	1	PROJECCOES	1	PROJECCOES	1
COMPLEXIDADES	1	COMPLEXIDADES	1	COMPLEXIDADES	1	COMPLEXIDADES	1	COMPLEXIDADES	1
RESUMEN	1	RESUMEN	1	RESUMEN	1	RESUMEN	1	RESUMEN	1
EXAMEN	1	EXAMEN	1	EXAMEN	1	EXAMEN	1	EXAMEN	1
REPULSIONES	1	REPULSIONES	1	REPULSIONES	1	REPULSIONES	1	REPULSIONES	1
VARIACAO	0.5	VARIACAO	2.1	VARIACAO	3.1	VARIACAO	3.1	VARIACAO	2.1
-5		1		2		2		1	

Spread		Spread		Spread		Spread		Spread	
330-331		332-333		334-335		336-337		338-339	
REPETIÇÃO	1	REPETIÇÃO	1	REPETIÇÃO	1	REPETIÇÃO	1	REPETIÇÃO	1
ASSIMETRIA	1	ASSIMETRIA	1	ASSIMETRIA	1	ASSIMETRIA	1	ASSIMETRIA	1
IRREGULARIDADE	1	IRREGULARIDADE	1	IRREGULARIDADE	1	IRREGULARIDADE	1	IRREGULARIDADE	1
COMPLEXIDADE	1	COMPLEXIDADE	1	COMPLEXIDADE	1	COMPLEXIDADE	1	COMPLEXIDADE	1
RECURSIVIDADE	1	RECURSIVIDADE	1	RECURSIVIDADE	1	RECURSIVIDADE	1	RECURSIVIDADE	1
ENGAÑO	1	ENGAÑO	1	ENGAÑO	1	ENGAÑO	1	ENGAÑO	1
NEUTRALIDADE	1	NEUTRALIDADE	1	NEUTRALIDADE	1	NEUTRALIDADE	1	NEUTRALIDADE	1
REPETIÇÃO	1	REPETIÇÃO	1	REPETIÇÃO	1	REPETIÇÃO	1	REPETIÇÃO	1
VARIACÃO	2.1	VARIACÃO	3.1	VARIACÃO	0.4	VARIACÃO	0.4	VARIACÃO	0.4
1		2		4		4		4	


Spread		Spread		Spread		Spread		Spread	
340-341		342-343		344-345		346-347		348-349	
REPETIÇÃO	1	REPETIÇÃO	1	REPETIÇÃO	1	REPETIÇÃO	1	REPETIÇÃO	1
ASSIMETRIA	1	ASSIMETRIA	1	ASSIMETRIA	1	ASSIMETRIA	1	ASSIMETRIA	1
IRREGULARIDADE	1	IRREGULARIDADE	1	IRREGULARIDADE	1	IRREGULARIDADE	1	IRREGULARIDADE	1
COMPLEXIDADE	1	COMPLEXIDADE	1	COMPLEXIDADE	1	COMPLEXIDADE	1	COMPLEXIDADE	1
RECURSIVIDADE	1	RECURSIVIDADE	1	RECURSIVIDADE	1	RECURSIVIDADE	1	RECURSIVIDADE	1
ENGAÑO	1	ENGAÑO	1	ENGAÑO	1	ENGAÑO	1	ENGAÑO	1
NEUTRALIDADE	1	NEUTRALIDADE	1	NEUTRALIDADE	1	NEUTRALIDADE	1	NEUTRALIDADE	1
REPETIÇÃO	1	REPETIÇÃO	1	REPETIÇÃO	1	REPETIÇÃO	1	REPETIÇÃO	1
VARIACÃO	0.4	VARIACÃO	0.4	VARIACÃO	0.4	VARIACÃO	0.4	VARIACÃO	0.4
4		4		4		4		4	

Spread		Spread		Contracapa	
350-351		352-353		354	
REPETIÇÃO	1	REPETIÇÃO	1	REPETIÇÃO	1
ASSIMETRIA	1	ASSIMETRIA	1	ASSIMETRIA	1
IRREGULARIDADE	1	IRREGULARIDADE	1	IRREGULARIDADE	1
COMPLEXIDADE	1	COMPLEXIDADE	1	COMPLEXIDADE	1
RECURSIVIDADE	1	RECURSIVIDADE	1	RECURSIVIDADE	1
ENGAÑO	1	ENGAÑO	1	ENGAÑO	1
NEUTRALIDADE	1	NEUTRALIDADE	1	NEUTRALIDADE	1
REPETIÇÃO	1	REPETIÇÃO	1	REPETIÇÃO	1
VARIACÃO	3.3	VARIACÃO	2.8	VARIACÃO	1.1
2		2		0	




## APÊNDICE 5

## PLANILHAS DE ANÁLISE DO MARE — JORNAL FOLHA DE S. PAULO



FOLHA DE S. PAULO


Tribunal federal mantém Lula preso após guerra de decisões



PEQUENA REPÚBLICA

GOVERNADOR

GOVERNADOR



1º COLOCADO

CARROVER

INSTABILIDADE		EQUILÍBRIO
ASSIMETRIA	1	SIMETRIA
IRREGULARIDADE	1	REGULARIDADE
COMPLEXIDADE		SIMPLICIDADE
FRAGMENTAÇÃO	1	UNIDADE
EXAGERO		MINIMIZAÇÃO
ÊNFASE		NEUTRALIDADE
EPISODICIDADE		REPETIÇÃO
VARIACÃO	1	ESTABILIDADE

## APÊNDICE 6

### PLANILHAS DE ANÁLISE DO MARE — NEWSPAPER FOR MAAT — MUSEUM OF ART, ARCHITECTURE AND TECHNOLOGY / NON-VERBAL CLUB

1

INSTABILIDADE  
ASSIMETRIA  
IRREGULARIDADE  
COMPLEXIDADE  
FRAGMENTAÇÃO  
EXAGERO  
ÊNFASE  
EPISODICIDADE  
VARIACÃO

2 1

-1

EQUILÍBRIO  
SIMETRIA  
REGULARIDADE  
SIMPLICIDADE  
UNIDADE  
MINIMIZAÇÃO  
NEUTRALIDADE  
REPETIÇÃO  
ESTABILIDADE

2 3

INSTABILIDADE  
ASSIMETRIA  
IRREGULARIDADE  
COMPLEXIDADE  
FRAGMENTAÇÃO  
EXAGERO  
ÊNFASE  
EPISODICIDADE  
VARIACÃO

1 1

-2

EQUILÍBRIO  
SIMETRIA  
REGULARIDADE  
SIMPLICIDADE  
UNIDADE  
MINIMIZAÇÃO  
NEUTRALIDADE  
REPETIÇÃO  
ESTABILIDADE

4 5

INSTABILIDADE  
ASSIMETRIA  
IRREGULARIDADE  
COMPLEXIDADE  
FRAGMENTAÇÃO  
EXAGERO  
ÊNFASE  
EPISODICIDADE  
VARIACÃO

2 1

-1

EQUILÍBRIO  
SIMETRIA  
REGULARIDADE  
SIMPLICIDADE  
UNIDADE  
MINIMIZAÇÃO  
NEUTRALIDADE  
REPETIÇÃO  
ESTABILIDADE

6 7

8 9

8 9

INSTABILIDADE	1	EQUILÍBRIO	1
ASSIMETRIA	1	SIMETRIA	1
IRREGULARIDADE	1	REGULARIDADE	1
COMPLEXIDADE	1	SIMPLICIDADE	1
FRAGMENTAÇÃO	1	UNIDADE	1
EXAGERO	1	MINIMIZAÇÃO	1
ÊNFASE	1	NEUTRALIDADE	1
EPISODICIDADE	1	REPETIÇÃO	1
VARIACÃO	1	ESTABILIDADE	1

2 2

0

INSTABILIDADE	1	EQUILÍBRIO	1
ASSIMETRIA	1	SIMETRIA	1
IRREGULARIDADE	1	REGULARIDADE	1
COMPLEXIDADE	1	SIMPLICIDADE	1
FRAGMENTAÇÃO	1	UNIDADE	1
EXAGERO	1	MINIMIZAÇÃO	1
ÊNFASE	1	NEUTRALIDADE	1
EPISODICIDADE	1	REPETIÇÃO	1
VARIACÃO	1	ESTABILIDADE	1

2 4

-2

INSTABILIDADE	1	EQUILÍBRIO	1
ASSIMETRIA	1	SIMETRIA	1
IRREGULARIDADE	1	REGULARIDADE	1
COMPLEXIDADE	1	SIMPLICIDADE	1
FRAGMENTAÇÃO	1	UNIDADE	1
EXAGERO	1	MINIMIZAÇÃO	1
ÊNFASE	1	NEUTRALIDADE	1
EPISODICIDADE	1	REPETIÇÃO	1
VARIACÃO	1	ESTABILIDADE	1

5 1

4

8 9		8 9		8 9	
INSTABILIDADE	1	EQUILÍBRIO	1	INSTABILIDADE	1
ASSIMETRIA	1	SIMETRIA	1	ASSIMETRIA	1
IRREGULARIDADE	1	REGULARIDADE	1	IRREGULARIDADE	1
COMPLEXIDADE	1	SIMPLICIDADE	1	COMPLEXIDADE	1
FRAGMENTAÇÃO	1	UNIDADE	1	FRAGMENTAÇÃO	1
EXAGERO	1	MINIMIZAÇÃO	1	EXAGERO	1
ÊNFASE	1	NEUTRALIDADE	1	ÊNFASE	1
EPISODICIDADE	1	REPETIÇÃO	1	EPISODICIDADE	1
VARIACÃO	1	ESTABILIDADE	1	VARIACÃO	1
2 2		2 1		2 2	
0		-1		0	



